THE CAMBRIDGE ILLUSTRATED HISTORY OF PREHISTORIC ART

剑桥插图史前艺术史

[英] 保罗·G·巴恩 著　　郭小凌 叶梅斌 译



山东画报出版社



献给莉娜

作为一个山里人，我明白，岩石在人类灵魂中所具有的价值。

莱奥波尔多·卢哥尼斯：《洛斯安第斯》

作者鸣谢

左页图：在堆积起来的黑色岩石上刻画出来的巨大岩画——位于智利北部蒂里比克山山坡上的成群的美洲驼和其它动物形象（见第108–109页）。图中的电线杆提供了一种视觉上的参照比例。时间属史前晚期，但确切年代不得而知。

在过去20年或更多的时间里，我参观了大量的史前艺术遗址。如果要在这里把那些以各种方式（作为向导、提供资料、交通运输以及许多其它方式）帮助过我的所有人开列一张名单，那将是一件不可能完成的任务。我非常感激许多朋友和同事，他们的名字已经写在了我的《冰河时代的图像》（1988年）一书中。在这里，我想加上从那本书出版以来向我提供了各种帮助的一些人的名字，他们是：米拉·西莫斯·德阿布汝，R·C·阿格拉瓦尔，胡安－玛丽亚·阿佩拉尼兹，安德里亚·阿尔卡，克劳德，吉恩和莫尼克·阿察姆博，诺伯特·奥乔莱特，多米尼克·巴菲尔，詹姆斯·贝尔德，罗德里哥·德巴尔宾·彼赫曼，史蒂芬·托恩雷·巴塞特，拉色·本格森，马丁·彼伦格，费德里科·贝纳尔多·德奎罗斯，马尔嘎雷特·贝利尔，格雷格·贝蒂斯，弗朗克和A.J.博克，奥尔加·博伊科，约翰·坎贝尔，奥古斯都·卡狄克，爱德姆德·卡彭特，吉恩－玛丽·绍韦，陈招福，雪莉·切斯尼，凯西·克累格合恩，萨利·科尔，约翰·科尔斯，斯图·科诺，玛丽亚·索雷戴德·科尔琼，迈克·克莱马德斯，罗恩·多恩，乔恩·德里佛，C.N.(凯斯)杜贝拉尔，吉恩－皮埃尔·杜哈德，菲尔·杜克，弗朗西斯科·德埃里科，尼克·埃文斯，伊夫·伊英，艾利西亚·费南德兹·迪斯特尔，达纳尔·费奥勒，札费尔·弗提亚，安格罗·福萨提，塞利纳·弗尔尼尔，纳塔利·福兰克林，卡罗尔·弗里兹，莉迪亚·克拉拉·加尔西亚，吉恩－米切尔·吉恩斯特，多纳和加利·吉里特，纳玛·戈仁－印巴尔，卡洛斯·格拉丁，尼尔德·盖登，玛丽安娜·格弗兹多兹，约尔格·汉森，凯恩·海德格斯，科努特·海尔斯科克，毛罗·赫南德兹·佩勒兹，比尔·海德尔，安娜－索菲亚·海根，路德米拉·拉科夫勒瓦，路德维希·杰弗，维托尔·奥利费拉·乔治，吉姆·凯塞尔，玛杰德·科汉，埃德·克鲁佩，吉里拉亚·库马尔，乔·拉巴迪亚，吉恩－洛伊克·勒·魁勒克，乔吉亚·李，提尔曼·伦森－埃尔兹，拉里·莱昂多夫，过世的霍华德·麦克尼克尔，朱安娜·马丁，埃尔那·米克拉谢维希，埃拉尼亚·摩勒，布雷恩·穆雷，弗雷德·墨索里尼，加尔·诺尔德布拉德，劳伦斯·奥格尔，乔治和马维斯·奥古拉，马塞尔·奥特，舍利－安·帕格，尼科尔·帕伊尔豪治，安娜－玛丽亚·佩西斯，吉恩·皮拉萨尔德，玛丽亚·梅塞德斯·波德斯塔，尼克莱·皮拉斯罗夫，弗兰斯·普林斯，安德烈·皮劳斯，巴巴拉·普尔蒂，洛伊·魁勒加珠·刘易斯，埃利卡·劳森巴赫，塞吉奥·里波尔，丽莎·洛克，安娜·卢塞费尔特，马维因·劳尔，帕姆·卢塞尔，琼斯·路易斯·桑奇德里安·托尔蒂，玛丽亚·尤哥尼亚·圣·科罗马·科斯特亚，达里奥·塞格利亚，菲亚克斯拉夫·斯克林斯基，杰科夫·塞尔，弗拉狄米尔·西罗科夫，罗贝塔·西莫尼斯，简·埃里克·斯约贝格，汉斯·克里斯蒂安·索柏克，卡勒·索格纳斯，阿马拉·斯利苏卡特，杰克·斯泰因布灵，安德烈·斯通，德比·斯通豪斯，马提阿斯·斯特

雷克，安娜和弗兰西斯·塔克雷，爱丽丝·特拉特巴斯，伊沃纳·费杜特，瓦伦丁·费拉佛德，P.瓦格纳·胡梅林克，克里斯蒂安和贾尼纳·瓦格努尔，斯蒂夫·沃勒，格拉哈默·沃尔什，杰西·瓦尔纳，阿兰·沃彻曼，大卫·威尔克，马戈特·威尔曼，米切勒·沃尔斯通克洛夫特，贝特·伍德豪斯，雨果·雅克巴西奥，达尼拉·扎姆佩提，乔奥·吉尔哈奥，以及菲利普·雷基特爵士教育信托公司。

我尤其感谢剑桥大学出版社的彼得·理查兹请我撰写此书，感谢波林·格雷汉帮我进行图片研究和总体方案的设计、德斯蒙德·莫里斯为本书作序、萨利·卡彭特以其编辑技巧使文章的结构和内容得到的改善。

序

拉斯科绘画岩洞被发现后不久，我首次去那里参观，所见令我目瞪口呆。史前艺术家们的技艺和洞壁上的形象之精美使我为之倾倒。一位同伴张着嘴巴，目不转睛地盯着这些图像，脱口而出：它们一定是赝品。显而易见，一个石器时代的部落怎么能创作出如此美妙绝伦的作品呢？当然，她错了。自从拉斯科面世以来，人们在半个世纪里已经对它进行了许多研究。我们现在知道，这些引人瞩目的绘画是千真万确的史前时代的真品。我的同伴的质疑，是对其高超绘画技巧的一种冲动反应。画中蕴含着神秘性以及无与伦比的魅力。

因为受到感动，1.5万年前的原始猎人们想把生活在他们周围的动物描绘下来，但要做到这一点，还必须有精湛的艺术技能。要评价这些惊人之作，我们所面临的挑战，不仅有人类学问题，而且也有美学问题。

即使我们在小心翼翼地挖开岩洞地面，对绘画颜料进行精微细致的分析，了解了史前艺术作品所属的年代和运用的技法之后，我们也仍然面临着最引人注目的问题——这些史前艺术家为什么能够创作出如此精美的绘画？为什么他们创作出了远远超出其简单功能的艺术作品？如果想要记录一只鹿、一匹马或一头牛，他们完全可以用小火柴杆大小的粗陋形象轻而易举地做到这一点。但实际情况却相反，他们在岩洞里点亮火把，在微暗的墙壁凹陷处潜心创作，再现那些形象的细枝末节——这将为绘画史上任何时代的艺术家带来声誉。当人们在观赏本世纪创作的动物画时，他们肯定会不由自主地得出一个令人难堪的结论：石器时代最优秀的画家比起今天的许多画家都要出色。

这个结论含有一条重要的真理，即我们智人（Homo sapiens）的审美冲动并不是某种晚近文明的熏染之物，而是我们这个物种古已有之、根深蒂固的一种需要。对史前艺术的研究不仅能使我们认识业已逝去了的旧石器时代，了解当时人们的生活方式，而且还告诉我们，我们现在属于而且从那时到现在一直属于什么物种。它迫使我们接受这样一种观点，即我们的艺术冲动，与我们的语言或技术一样，把我们同其它的动物区分开来。

有一本较早出版的关于史前绘画的书，用一个描述性的短语“艺术的诞生”作为书名。那是多么容易令人误解啊！我们在拉斯科、阿尔塔米拉或其它诸如此类遗址的岩石表面上所看到的一切，与新生儿的笨拙幼稚毫无共同之处。那些奇迹般地保存了几千年的岩洞绘画，更像是处在艺术的青春期，灵性十足，尽显才华，充满了生命的鲜活之气。

可悲可叹的是，这些迷人的艺术作品并非总是受到应有的崇敬。当我再次参观拉斯科时（距离第一次参观已经多年），看见那些绘画褪了颜色、失去光泽，真是惊骇不已。我以为我的记忆力和我开了玩笑，在间隔的那几十年里，我在我的想像当中把它们粉饰得越来越明亮。令人悲伤的是，事实并非像我想像的那样。当

我回到家后，我发现有份报道解释说，那些绘画之所以迅速恶化，是由于进入岩洞的人数太多。不久之后，拉斯科开始谢绝公众的参观，并从那以后一直如此，尽管为时已晚。但我的记忆力毕竟没有和我开玩笑。第二次世界大战结束后不久，我所目睹的一切真的如魔幻般耀眼夺目、栩栩如生。

在过去的几年里，人们发现了更多的绘画岩洞。也许这些新面世的绘画作品最终将得到应有的评价，它们是对人类审美活动的一种无可估价的记录。有些艺术作品的年代是拉斯科作品的两倍之久，显示出欧洲石器时代久远的艺术传统。

我只是用三言两语提及欧洲的岩洞艺术，而史前艺术作品原本分布在世界各地，新的发现源源不断，尤其是在非洲和澳大利亚偏僻的岩棚当中，以及在新大陆的许多遗址上。无论在何处，这种古代作品都显现出同样强烈的吸引力，在形象、色彩和形式上具有同样的情趣。有些样本为示意性与格式化的，其余的则较为写实；有些充满了神话传说，有些则与现实世界有更多的关系。它们无一例外地值得我们密切关注，而这部佳作的出版向我们提醒了这一点。

作者谦虚地指出，他的著作只是“概述一种实在的现象”，而不参与理论争鸣。实际上，他给我们提供了有关资料的最好、最新的评论，并给其他人的评价、解释和再解释留有余地。但是，他的陈述绝不仅仅是一个编目。他一再小心安排的主题，引起我们重新估价我们自己所持的根深蒂固的观念——关于史前艺术的真正本质以及从全球范围来看它所具有的复杂性。他的正文是严谨的科学态度和客观性的典范。但正如本书书名所暗示的，它基本上是一部艺术著作，具有无穷的趣味和魅力。

德斯蒙德·莫里斯

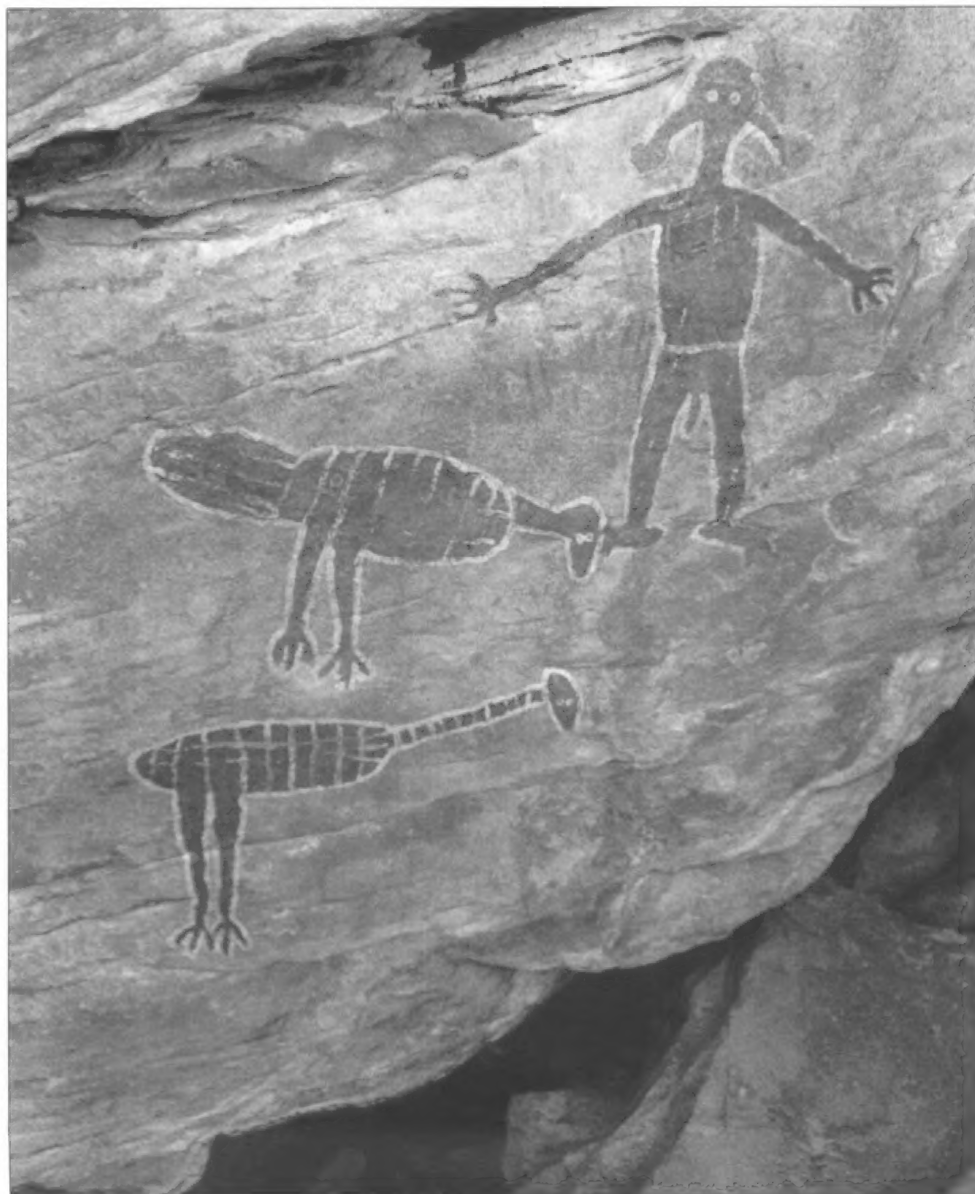
目 录

导 言

(岩石艺术是一种)关于创造性表达的通用语……它的内在功效在于它具有广泛的吸引力、持之以恒的能力，以及以一种为所有人都能看到的形式保存下来的能力。

卡皮拉·瓦特希延

史前艺术之所以十分重要，并不是因为来自过去的众多艺术品和图像美妙动人，而是因为它们是非功利性的，并且通过视觉形象显示人类活动意义的艺术。但是，艺术又是什么呢？



在澳大利亚昆士兰州劳拉地区一处叫做古古亚兰吉的地方发现的绘画，描绘了一位长耳垂的男性先人和两只矮小的火鸡。年代不详。

什么是艺术

"艺术"是存在于当今人类社会中的某种东西，它也似乎存在于古代社会，可以追溯到至少4万年前甚至更加久远的年代。然而，它是一种极难定义的现象。一个很重要的原因，是它涵盖了大量的人类活动及其作品。还有一个原因，就是在许多社会里，它不被看作是一个独立的实体，而仅被看作是正常社会生活或宗教生活中固有的组成部分。正如在世俗和宗教之间没有清晰的界限一样，美学理论和艺术实践之间也没有什么严格的界限。其实，在一些社会，比如澳大利亚的大部分土著文化当中，根本不存在"艺术"之类的词汇，所有审美的表现形式——绘画作品、雕刻作品、编织的席子和篮子、装饰过的乐器以及歌曲与舞蹈——都是文化环境和自然环境的延伸，它们同人类经验的许多方面存在有联系。

大多数关于艺术的观点在某种程度上结合了两种基本观念，其一是柏拉图的观点。柏拉图把艺术看作是个人模仿他或她所见事物的一种基本需要。其二是19世纪的理论。这种理论认为艺术是艺术家对自我情感的表达。后一种观点产生出各种关于艺术的定义。这些定义虽很别致，却对理解史前艺术无济于事。例如，挪威作曲家格里格认为："艺术其实是欲望过剩，这种欲望不能在生活中或通过其它途径加以表达，因此借助于艺术。"再如，俄国小说家列夫·托尔斯泰认为："艺术是一种人类的活动，即一个人自觉地通过某种外部标记的形式把他的情感经历

作为环境组成部分的艺术作品。在亚利桑那州（美国）石林中的精美岩雕面板（"金盘遗址"，the Golden Disk Site），是表现几何图形、动物或人的混合图案。图中的主要动物，像是一个长着角和类似猫爪的杂种。这块岩雕面板所处的位置突出，从很远处便可看见。上面的那块圆盘状物直径约60厘米（将近2英尺）。年代不详。



传递给其他人，其他人受到这些情感的影响并从中体验它们。”法国雕刻家奥古斯特·罗丹说，他的艺术创作仅仅是在“表达他的梦想”。诸如此类的观点，对于我们理解史前艺术几乎是毫无用处的，因为我们对创作史前艺术的人们及其文化几近一无所知。

另一种对艺术的习见看法，是把艺术当作“一种人类技巧的成就，它的目的是带来愉悦而不是产生效用”。这种看法对于考古学而言，几乎同样没有作用。因为大多数艺术品（尤其是史前时期的作品）的目的，至今我们不得而知。有些考古学家走得更远，他们完全拒绝“艺术”一词，或者至少给它加上引号。因为他们认为这个词类似于“美学”一词，是把种类繁多的东西汇总到了一个单独的目录之下；或者仅仅是因为，人们不可能为这个术语提供一种科学的或普遍被接受的定义。反之，人们也可以争辩说，恰恰因为这个词是如此模糊、灵活和中性，没有任何牵强附会的解释，所以应当保留下来。



雕琢在美国犹他州德莱沃什一块岩石上的小岩雕画，人称“人类技巧的成就”。它异常逼真地刻画了一只蜥蜴。年代不详。

几个世纪以来的、旧有的艺术的定义是“相对于自然之作的人类作品”，也就是说，把艺术看作是人工的和人类特有的一种作品。这种定义也许对理解史前艺术更有助益，因为它避开了对形式、内容或意图的多样性进行区分。然而，这种说法必然包括形形色色的人造物品，而这些物品以一般的眼光来看，怎么也不像是“艺术品”。所以一种备受关注的定义版本可能更为适当，这就是把艺术作品看作是一种形象的交流方式。相对于自然现象而言，这种交流出自人为的自觉干预。因此，艺术可能是一种通过视觉形式的有意识的交流，一种用相对持久的形式表达的信息、一种对群体精神和艺术家的内心世界的表达方式。简言之，艺术就是艺术，不管它在含义和功能上有什么区别与变化，不管它在性质或美学上有什么评价，也不管它是史前的、希腊的、亚述的或是其它什么类型。

在某些领域里有种看法认为：“岩石艺术”（Rock Art）这个术语是不能令人满意的，因为不仅“艺术”本身的意义存在争议，而且它不包括诸如用黏土或白垩制作的形象作品，所以用某个以-ology结尾的新词来表示会更加合适。但至今也没有谁提出一个能被普遍接受的建议，更不用说让任何岩石艺术协会或杂志改变它们的名称了。不过，越来越多的专家正在使用“岩石绘画”、“岩石雕刻”或“图像”这样的字眼，而完全回避“艺术”一词。

艺术的起源

考古学的另一个基本问题是艺术的起源。可能人们始终争议的问题，不一定是艺术产生的“原因”，而是“原始艺术”的出现问题。按照传统，目前艺术被看作是完全形成的现代人[①]的一种发明。晚期形成的现代人于4万年前到达欧洲和其它地区，与此同时艺术也应运而生。然而，由于现在一些研究者认为，完全形成的现代人至少在10万年前就已经居住在非洲和近东，因此人们怀疑，为什么岩石艺术花了这么长时间才出现。一个较为现实的处理方法是，承认属于较早时期的、显然是非功能性的物品和原始装饰样本正不断被发现，它们的数量在日益增多，

①指晚期智人即我们现代人，大约5万年前形成。——译者注





狩猎场面，绘于南非德拉肯斯堡山巨人城堡梅恩岩洞里的一个浅裂缝中。描绘一位长着阳具、拿着一根木棍的男人正在驱赶一只非洲大羚羊，朝向画面上的第三个形象，即画面右边的一个蹲伏弯腰的射手（今天勉强可见）。年代未知。

且种类多样，制作它们的是尼安德特人甚或直立人，时间可以往回追溯大约20万年或30万年。

一个相关的问题是，什么时候工具突破了严格的功利目的，变成了一种匀称的形式。这也许表明审美上的愉悦超过了功能上的需要。许多研究者把旧石器时代晚期（几十万年前）的手斧的复杂形式、比例与高度的对称性作为最早出现这种趋势的范例。这样的工具作品不仅超出了功能的要求，而且那些被精心挑选出来的石头，要么具有特殊的吸引力，要么很独特，如含有化石的燧石片或无色水晶。要获得这些石头并加以运送，恐怕要费些气力。一些非功能性的化石，也要经过长途运输才能得到。

当然，这些早期工具和许多后来的人工制品，在当时主要考虑的可能是实际用途，它们带给我们自身的任何美学效果是无意的或至多是偶然的。例如，工具和武器上的许多最简单的“装饰”，如靠近手柄的刻痕，可能是为了加强柄的粘着力，让使用者更好地抓住把手，这被称为“技术美学”。明显抽象的艺术作品——映入我们眼帘的只有图案结构的主题——从一开始就已经存在。其实，这类作品在旧石器时代的艺术作品中通常占有优势，而对它们的研究则是考古学长期忽视的挑战之一。

左页图：凿刻在花岗岩上的人物岩画，位于澳大利亚西北部皮尔巴拉的斯皮·希尔文化遗存第19号遗址上。这一巨大图像的长度超过2米（7英尺），有眼睛，头戴光环，一条波浪形的曲线沿身体垂下。下方较小的图像显然是女性。创作年代不详。

设法理解史前艺术

过去的艺术在与我们对话，即便已不再使用它的创造者的语言。由于我们自



可能是超自然的图像，绘制于美国犹他州辛巴德角。中间那个类人形象的头部细小、眼球暴突，四肢短、手指长，有垂直的条纹。其头部上方是一条波浪线，它也许是一条蛇。两边则是十分瘦长的条状形象。画面是在一块沙岩石崖上，宽约1.5米（4–5英尺），离地面6米（20英尺）。创作年代不详。

已关于“何谓艺术”的观点在不断改变，我们又如何能理解几千年前世界其它地区的艺术作品呢？我们要谨防应用一种过于美学的方法，并且需要看到我们在过去的艺术作品中可以感觉到的任何美或形式特性之外的东西，以便尝试并再现古代各民族对形象的感觉和应用。然而，记住这一点很重要：在遥远的古代——在当今某些传统社会里也是如此——一些图像有可能被视为超自然力量的造物，而不仅仅是人类心灵的产物。它们或多或少被看作是神灵显形的直接形式，有时甚至被看作是自然发生的奇迹，比如在都林·施若德的那个图像。举个例子，许多澳大利亚的岩石雕刻和绘画，被土著

澳大利亚岩画。这一令人吃惊的女性图像具有清晰可辨的（且有时显得很平滑）外阴。该作品雕绘在皮尔巴拉的路基斯花岗岩上。年代未知。



表现一只鸸鹋[1]、两个蛋和一只螃蟹的岩画，位于西澳大利亚玻鲁普半岛的斯丘河谷。请注意，那只鸸鹋被恰如其分地刻画在岩石的顶部。年代未知。

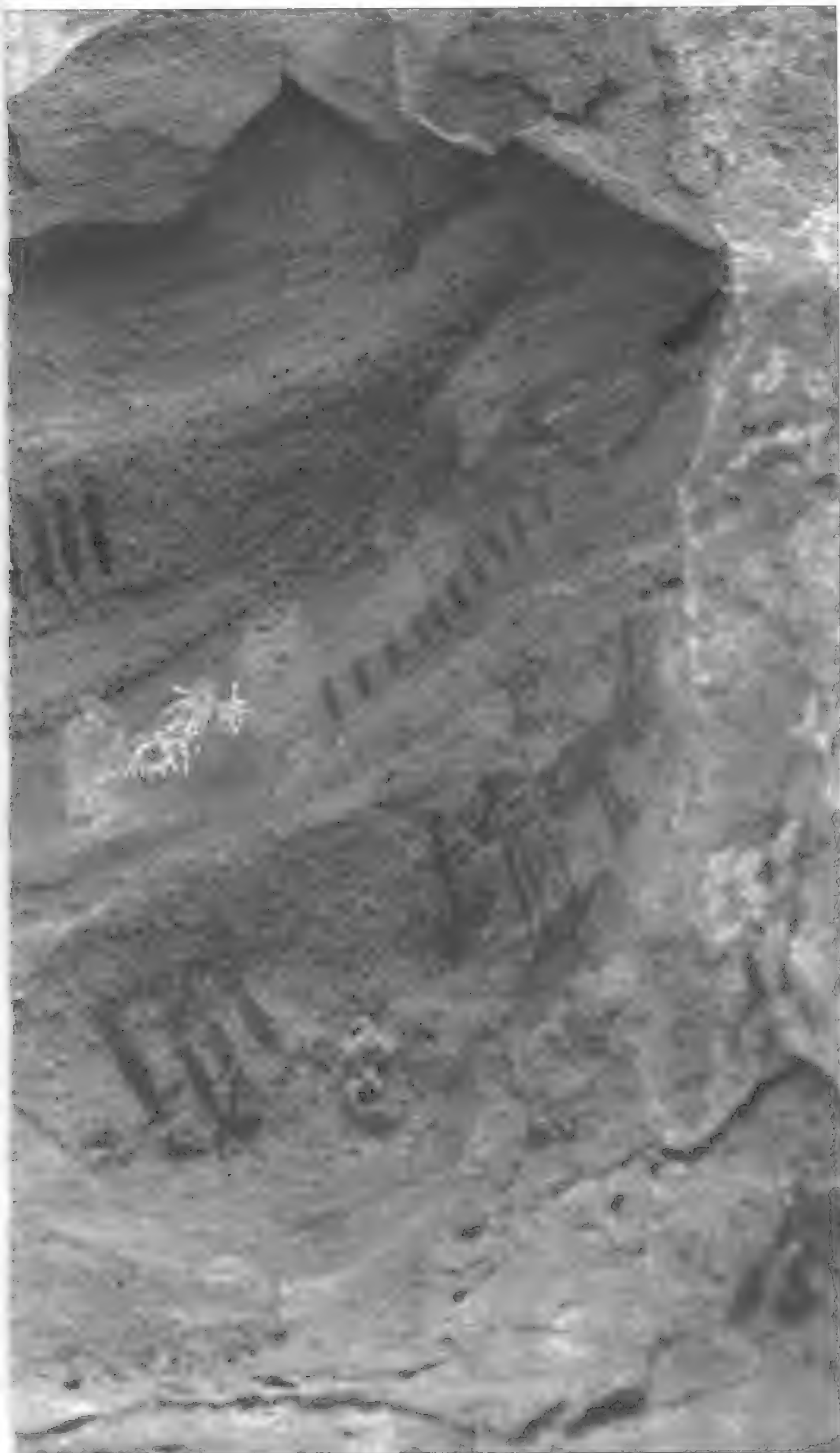
居民解释为梦幻时代[1]的英雄们留在岩石上的印迹（在一些地区仍然如此）。在其它情况下，古代艺术家们是匿名的中间人，他们传达神灵的决定，并在神和人之间起一种协调作用。而在今天，许多不同文化背景下的艺术家，已经丧失了这种社会和宗教的功能。

具体的图像比抽象的图像更容易被人看作是“艺术品”，虽然它们其实也可能是实用性的而不是纯粹装饰性的。“为艺术而艺术”在理论上可能发生于任何文化之中，但是在大多数情况下，个人的艺术灵感总是与流行更广的某种思想体系联系在一起，并传递诸如署名、所有权、警告、劝告、划分界线、纪念、叙述、神话和比喻之类的信息。大多数史前艺术作品的功能，可能要影响到那些能够读懂其所含信息的人们的知识或行为。我们不能用一种与这些作品意在向公众表达的同一方式来解读它们（值得注意的是，许多洞穴艺术作品是相当隐秘的，这意味着只有创作它的艺术家和某个神祇才会看见它们。创作这些形象的行为以及这些形象所处的地点似乎才是重要的因素）。那种有可能把视觉、声音、运动等归并为

①梦幻时代，又称梦想期或世界发端。澳大利亚土著语拼作 alcheringa、altjira、wongar。澳大利亚土著神话中有开端而没有终结的时期，这一时期的自然环境由神秘存在物塑造并赋予人性。这些存在物大多取人或动物的外形，并且是不朽的。虽然在神话中，有些被杀或从人界消失，有些变形为地貌特征或宗教仪式上使用的器具，但他们最主要的质并没有消失。——译者注

(1)又称食火鸟，产于澳洲的一种体型很大却不会飞的鸟。——译者注





这些层叠的作品被小心翼翼地绘制于一个石壁龛里，位置在巴西皮奥伊地区佩德拉富拉达的大石棚内。其中既有动物（鹿、蜥蜴等）又有人，还有一长串高深莫测的形象，类似于纸娃娃。年代未知。

单一体验的方式已经永远消失了。在没有信息提供者的情况下，我们能够做的仅仅是把艺术作品当作假设的源泉。如果没有艺术家或（在后来文化中出现的）一些解释性的标签或著述，我们就几乎不可能正确地诠释古代艺术的内容和意义。这些意义只能从我们的想象当中或——更可靠地——对出自各种历史文化的形象加以比较的过程中突然闪现出来。

埋葬学[1]

研究古代艺术的另一个基本问题是埋葬学问题——关于那些保存或没有保存下来的、发现或尚未发现的艺术品的问题。我们所见到的史前艺术品是一种高度变形了的或残缺不全的样品，除非在那些具有特殊保存条件的遗址上——在结冰的、干旱的或浸满水的地方，由易破毁的有机物制成的艺术品才能够被保存下来。当然，过去的艺术品几乎都由更耐久的材料（如石头、陶土和金属）制成。这些保存下来的艺术品只是冰山的一个小角，对于原来数量众多的艺术品来说，它们可能根本不具代表性。

用容易腐烂的材料制作的大量艺术作品，如用木头、树皮、纤维、羽毛或兽皮制作的艺术品，用泥沙或雪制成的艺术品，还有恐怕起源十分久远的身体绘画和纹身，已经理所当然地永久消失了。除此之外，舞蹈和歌曲也完全没有留下任何痕迹，大多数乐器也已荡然无存。

甚至我们目力所及的那些耐久的艺术品，也往往是一些苍白无力的残迹，其实是它们原形的误象。譬如，我们从残留的颜色痕迹可知，许多属于冰河时代的便于携带的艺术品和大多数岩棚四壁上的浅浮雕，通常是用明亮鲜艳的色彩绘成的——如同希腊和罗马的神殿、阿兹特克的寺庙和欧洲中世纪的大教堂一样。在我们现代人看来，着色可能会毁坏这些物品，而那些创作它们的艺术家们和他们的同时代人却可能有充分的理由对缺少颜色而感到不可思议。

至于岩石艺术，由于风化、垦荒、水坝建设等原因，大量作品已经消失了。另外，许多作品受到污染、蓄意破坏。还有许多其它的恶化原因：岩石本身的特征（有些会成片剥落或迅速风化，其余的则实际上原封未动）；兽类、昆虫、藻类和其它有机物的活动的影响；人类居住的影响；大火或烟灰沉积物的破坏；甚至地貌变迁或建筑活动的影响。某些艺术品得以保留下来纯属偶然，某些则因后世出于敬仰或虔诚而对它们加以重新使用或更新。我们还不清楚尚未发现的艺术品的数量。甚至在有充分的文献记载的地区，新的图像和全新的遗址也在被不断发现。举个例子，在英国史前巨石阵石头上的一把匕首和若干斧头的雕刻作品，直到1953年7月才被发现。

在岩洞里，也有许多图像可能被水流损毁或被石笋掩盖了。但即使在人们最常出入的遗址中，仍能发现某些作品。因此，对图形的内容和分布、技法或遗址的其它研究都必然是暂定的，因为这些研究所依赖的是不完整的或被扭曲了的资料。

---

[1]一门研究古生物如何被掩埋并成为化石而保存下来的学科。——译者注



在美国犹他州"九英里峡谷"(Nine Mile Canyon)卡顿伍德小溪旁的岩画，包括32只大小不一的羊、几个猎人和其它程式化的类人图像。创作年代不详。

关于史前

关于"史前"，这只是一个方便的分类，它表示某个地方即将出现文字记载。比如在近东，它结束于约公元前3100年，而在澳大利亚、波利尼西亚[①]和其它地方，它结束于仅仅几个世纪之前。近几年来，作为对所谓"欧洲中心论"或"新殖民主义"考古学的一种反应，一些第三世界的学者拒绝了"史前"一词，因为当这个词运用到他们所在的地区时，就有点屈尊俯就、要人领情的味道——暗示他们的口头传说和历史与西方传统的书面文献相比，不大有效或不怎么可靠，也很少值得尊重。然而，事实并非如此。"史前史"仅仅是一种方便的年代学划分，而不是一种价值判断。正如人们可以简便地选择"轮子的到来"作为一个分期代号，而像征服前的新大陆的"前轮子"文化，显然也是非常机动的，决不是什么低劣的文化。

然而，说到与艺术有关的"史前"一词，是特别具有讽刺意味的。因为史前艺术，尤其是岩石艺术，显然是一种记录和传递信息的手段。因此，它建立起最早的、最普遍的"原始著述"和文献资料的表达形式。诚然，它不是真正的文字记载，因为文字记载必须有语法、词序，并与口语有着直接的关系。文字记载基本上是记录、叙述和计数的标准形式。如果从这方面来看，史前艺术似乎很明显地可以做到这一切。

①指中太平洋群岛，意为"多岛群岛"，包括夏威夷群岛、萨摩亚群岛、汤加群岛和社会群岛等。——译者注

画面为“正在攀登的人”，位于西澳大利亚玻鲁普半岛的丹皮尔附近。其特征是一组独一无二、离奇古怪的岩雕画。那个类似人脸的图形高26厘米（10英寸）。在画面的两端，看上去有一些人，他们正在从树木或柱子两边向上攀登。年代未知。



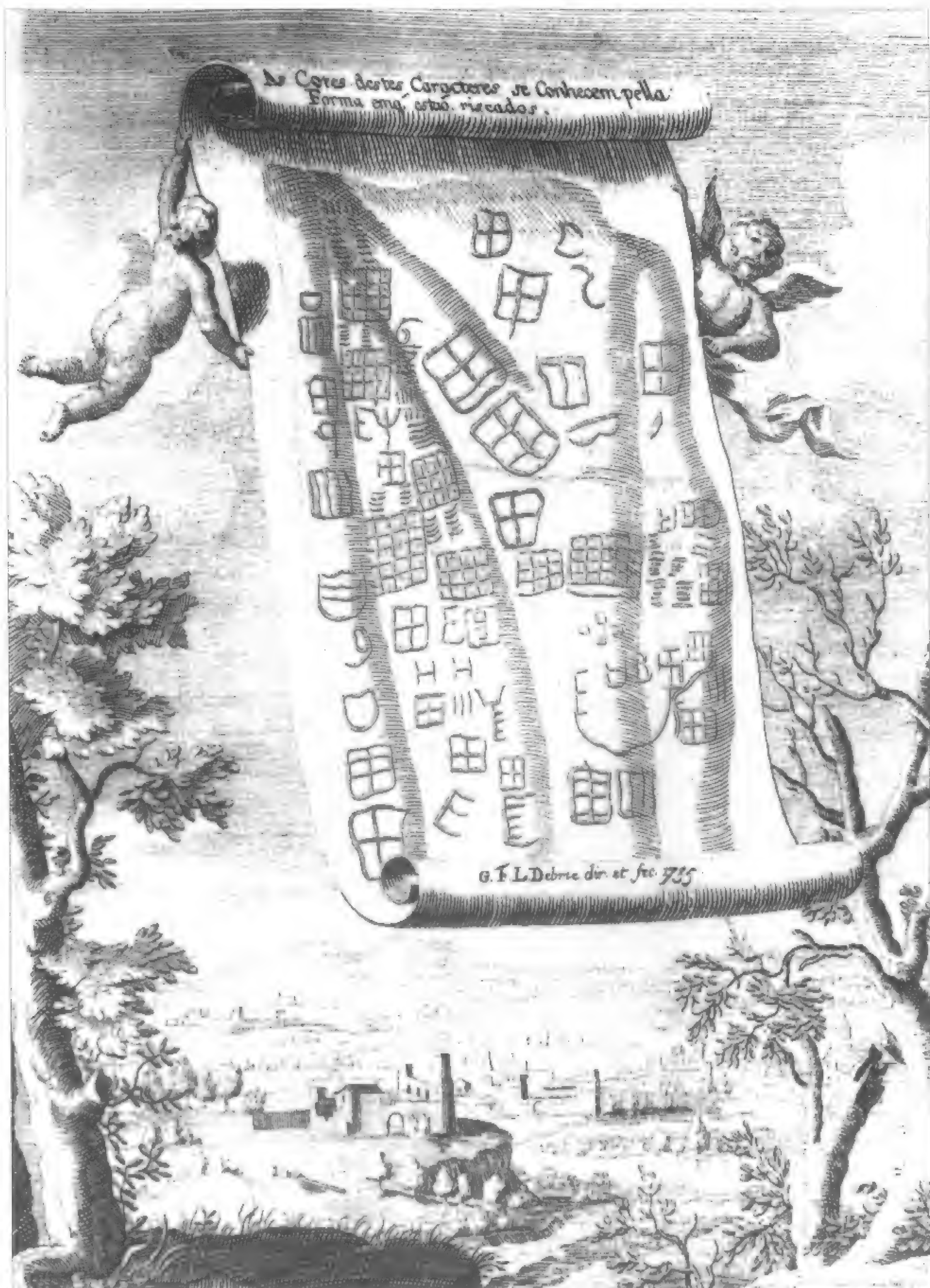
关于本书

史前艺术包括出自几十万个遗址的千百万个图像。例如，根据一项最近的估计，单单瑞典的岩石艺术作品就拥有大约25万个。然而，当与许多国家（比如美国或澳大利亚）相比，这只能算是微不足道的。仅澳大利亚卡卡杜国家公园就拥有5000–6000个遗址，而昆士兰州的遗址数量估计是5万个；西澳大利亚的玻鲁普半岛大概拥有50万幅岩画。一位研究者斗胆猜测，世界岩石艺术作品中的图形要超过10亿个。由于一座单独的泰国墓冢就包含12万件以上的穿孔挂饰（见第4章），因此便于携带的史前艺术品肯定也得数以亿计，如果不是几十亿的话！

要把这样一种覆盖面极广、种类繁多、错综复杂的现象写成一本书，将是一个巨大的挑战。即使撰写一部关于某位艺术家或某个时期或某种文化的意味深远的著作已十分不易，何况把史前艺术的所有形式（无论是便于携带的还是岩壁上的艺术作品）、所有时期（从最早的“艺术”痕迹到几个世纪前的某些地区），也就是把世界艺术史的大半部分都包容在一本书中，并做得恰如其分，这简直是不可能的。所以我们能够理解以前的研究者始终是把精力集中于某些特殊地区，如欧洲（N·K·山达尔斯：《欧洲的史前艺术》，1968年；W·托尔布鲁格：《史前的欧洲艺术》，1968年）。其它著作尽管使用了比较宽泛的书名，但事实上也如出一辙（E·A·帕京：《史前艺术研究导论》，1915年；R·米隆：《史前艺术》，1964年；T·G·E·鲍威尔：《史前艺术》，1966年）。或者更为糟糕的是，因为大家几乎完全集中于欧洲旧石器时代的艺术，所以无形中给人们对“欧洲中心论”的谴责火上添油（H·德尔波特：《史前艺术中的动物图像》，1990年；D·瓦卢：《史前史》，1991年）。

因此，在编纂这本书的时候，为了使它能够相对全面地覆盖全球，我决定回避简单的依循年代顺序或地区顺序的处理方法，因为这两种方法恐怕都不能在有限的篇幅内被充分地加以运用。与之相反，专题的处理方法似乎有其用武之地，因为它只是集中于五花八门的题目，其中包括有关这种娇贵的世界遗产的内容、背景和保存问题。正是这套丛书的标题，促使本书成为学术界对史前艺术的发现史。

右页图：德布里对葡萄牙卡查奥达拉帕岩棚里的绘画作品所作的铜版画，于1734年在康塔多尔·德·阿尔郭特的《关于布拉加阿塞比斯帕多教会史的纪录》一书中发表。乔奥·平托·德·莫瑞斯神父于1721年在一部手稿中首次提到这些史前绘画（年代未知）。德布里的铜版画，是最早公开发表的有关欧洲岩石艺术的图画。


As Cores destes Caracteres se Conhecem pella
Forma emq. estaõ riscados.
G. F. L. Debrie dir. et fec.



美国亚利桑那州石林中的岩画面板。请特别注意那个精致的几何图案。它宽65厘米(超过2英尺)，包括27个正方形，每个方块都取三种图形中的一个为特征。年代不详。

遗憾的是，受篇幅所限，我们不能对各个专题进行更为详尽深入的研究。本书注重较早的时期，因为不管怎么说，史前史的大部分时间属于这个时期。本书强调岩壁（岩洞和岩石）艺术作品而非便于携带的艺术品，因为后者种类太多，要用多卷分册的套书才能说明。为此，我们不得不省略一些完整的范畴，如建筑、石

碑、陶器、武器和编织品。与此类似，那些无法穷尽的纯理论和基本无意义的争论，比如关于“艺术如何产生及为什么产生”和关于艺术作品中的心理学、社会学或文化因素之类，在这里也没有被提及。这部简洁的作品，是对一种实在现象的概述。

我们不可能知道史前的人们如何看待艺术，或者也不可能知道他们是否拥有关于“艺术”之类的概念。有鉴于此，本书将包括这样一些图像，诸如手、脚和工具的模印图案，即使有些学者认为这些图案仅仅是机械制作的印迹和什么也不能“体现”的图案。

本书提到的或者描述的艺术品并不能保证全部是史前作品。因为根据地层位置或所含的有机物，只能够为便于携带的原始艺术品直接定年，而可以对洞穴艺术或岩石艺术定年的情况则相对较少。虽然有些作品肯定属于史前时代，例如那些自冰河时代以来就被堵塞了的岩洞里的图像，或者被史前地层沉积物掩埋的岩石画面，但绝大多数作品却仅仅是根据有关不同的真实度与可靠度的证据（比如铜绿、风格、被描绘的物品、装饰品或传达手段以及动物种类）来推测为史前作品。但我们知道，由于许多岩石艺术作品是在有文字记载的历史时代创作的，在某些地区（如澳大利亚的一些地区）甚至是在本世纪初创作的，所以人们不能绝对有把握说，各地的原始艺术中没有混入“成文史时代的艺术品”。



手模图案，位于澳大利亚昆士兰州劳拉地区的一块粗糙岩石的表面。年代未知。

岩石艺术日益普及

岩石艺术作品到处都有，但两个国家除外（如荷兰几乎没有岩石，波兰虽有岩石却还没有发现过岩石艺术作品）。岩石艺术是近几十年来人们兴味盎然的学科，其证据是出现了大量出版物和参考资料，以及相关的日历、T恤衫、杯子和（在某些地区出产的）珠宝在迅速增多。在斯堪的那维亚，人们甚至可以在编织品图案、鞋内衬底、领带、抹布及烤箱手套上发现史前艺术的形象。一些研究者对此闷闷不乐，反对“轻率”地使用这些史前艺术品。这是因为他们相信这类图形原本具有深刻的宗教意义（虽然我们不知道事实是否如此），或者因为它使人们对这些艺术作品的原创者、土著民族在某个时期的悲惨命运（当然，我们对史前艺术家一无所知，只知道他们假定的后代们的近来命运）的注意力转移到其它地方。那种批评在这个领域发现娱乐和消闲功能的岩石艺术研究者们的做法，未免显得傲慢或文不对题。因为史前艺术图像在制作之时，对不同的民族也许本来就意味着不同的东西，现在也仍然如此，所以它们变得流行或作为愉悦或娱乐的源泉恐怕是无可厚非的。原始艺术形象被用于T恤衫和杯子上，是因为人们认为它们漂亮、迷人或妙趣横生（具有所有积极的特征），或许人们这样做是将其作为宣扬和提高本土艺术的一种手段。可以确信，不管最初的动机是什么，艺术在某种意义上是为了我们的娱乐而存在的。米开朗基罗会反对美学家们从西斯廷教堂里感受



獠牙外露的大型“面具”岩画，位于中国宁夏地区的贺兰山。年代未知。

到愉悦吗？他期待所有的参观者通过回想他在创作这些作品过程中所经受的艰辛和磨难从而抑制其愉悦吗？

许多在其它领域声名卓著的人士，投身于岩石艺术的研究或出版岩石艺术的作品。例如，像玛丽·利基这样的学者或像乔伊·亚当森和加德纳[1]这样的作家。对岩石艺术的研究一直是业余爱好者和专业人员的领域。业余爱好者仍然在这个

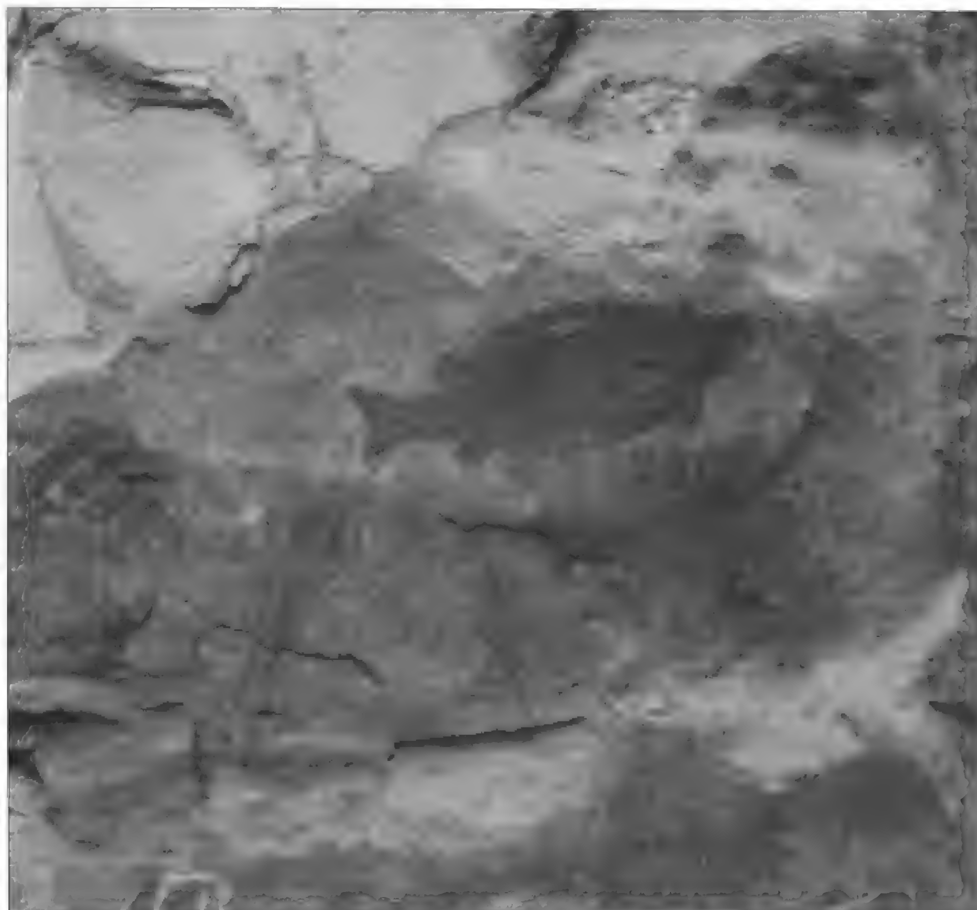
[1] 加德纳（1889–1970），美国作家、律师。在以他的名字命名的加德纳博物馆中，有许多藏品是由他亲自购置的。——译者注



领域里起重大作用，而且许多重要的岩石艺术组织，比如ARARA（美国岩石艺术研究协会）、AURA（澳大利亚岩石艺术研究协会）、SARARA（南部非洲岩石艺术研究协会）或SIARB（玻利维亚共和国艺术研究协会）及其重要杂志、主要由他们（包括一些世界上首屈一指的专家）创建并经营。这些协会致力于对岩石艺术作品的发掘、记录和保存。由于岩石艺术作品的日益流行，致使污染、损坏、蓄意破坏以及对艺术品甚至对墙壁上或岩洞里的图像，进行直接盗窃的危险在持续增大。各岩石艺术协会在努力教育学童和成人认识这些无可替代的世界遗产所具有的极大价值及必须尊重和保护它们的重要性等方面，正在扮演着重要的角色。

美国犹他州九英里峡谷内的岩画画面，它描绘了类人图像和各种各样的动物，包括两只面对一个射手的大角羊和一只可能为蝎子的东西。年代不详。

最后，我必须强调，我不仅难以保证本书中出现的艺术品全部都是史前作品，而且同样不可能确定这些作品中所描绘的内容。这是因为原创艺术家们已经作古，而且没有可资阅读的短小说明或相关的成文历史，所以我们根本不能确切知道画中所描绘的内容（同样，如果没有古典文献，也没有偶尔绘于陶器上的名字，我们就根本不可能理解描绘在古代"希腊陶瓶"上的神话）。在许多情况下，人或动物似乎清清楚楚地表现于史前艺术的作品中，我们甚至能够辨别出这些物体，但



恩加拉德·瓦德·德乔布肯遗址上的绘画画板，位于澳大利亚阿纳姆地。画面包括一条X射线式的大鱼及（左上方）一个用矛尖刺一只鸟的猎人。鸟高约25厘米（10英寸）。创作年代未知，可能距今不到1000年。

是一切还是不确定的。因此贯穿于全书之中的对史前艺术的任何标记、说明或描述，不可避免地出自一位20世纪的欧洲考古学者的眼睛和心灵，而且这些解说指的是形式，而不是意义。读者们应该假定，每一种陈述都须将其局限于看不见的括号之中，后面都跟着这样一句话："至少那是我看到的样子，但是我知道什么呢？"

第一章　史前艺术的“发现”

显而易见，除了自冰河时代以来被堵塞的岩洞、被沉积物掩埋的遗址和实物（不得不依靠发掘）以及人们不再时常出入的地方（偏远的丛林和沙漠）之外，史前艺术从来就没有被真正“发现”过。当地居民一向知道它的所在，他们通常把它看成魔鬼、邪恶的灵魂、巫师或仙女的作品，有时会指给来参观的探险家或学者们看。因此，本章的题目叫做“学术界对史前艺术的发现”也许更确切一些。它主要涉及的是岩石艺术（岩壁艺术），因为随着考古学在世界各地的兴起，那些便于携带的艺术品已因出土发掘而变得广为人知。

早期“发现”

当传教士、学者或探险家们四处旅行并报道他们所遇到的各种趣事时，就偶然地有了最早的“发现”。但仅仅是在近代（尤其是19世纪末和20世纪），人们才开始进行系统的调查。早期的报道很自然地没有艺术年代的观念（甚至今天，大多数岩石艺术作品仍没有定年），因为当时考古学尚未建立，人们也就对人类远古时期或确切的史前概念一无所知。

远　东

看来中国人在这个领域（正如在许多其它领域那样）是先驱者。据我们所知，约2300年前，哲学家韩非（公元前280－前233）在《韩非子》一书中，最早提到



内蒙古地区的刻画射手、鹿和山羊的岩画。年代未知。描绘公元5世纪时内蒙古阴山山脉某地的情景。地理学家郦道元写道：“（黄河）历石崖山西。山石之上有画，因此被称为画石山……石崖上有鹿和马的图案。”[1]他相信这些图案是“自然有文”。主要由于此书之功，考古学家近来在内蒙古发现了许多岩石艺术作品。1976－1979年间，由一位牧羊人带领，他们在阴山山脉重新发现了一万多个图形。接着，1980－1983年间，他们又在乌兰察布草原以北发现了一万个。然而，尽管已经有了这些发现，有人估计内蒙古90%的岩画仍然有待揭晓。阴山山脉的许多岩石艺术作品位于偏僻多风的地点，野兽和狩猎是其主题。但在北部草原的岩画中，有许多人与其所驯养的动物在一起的场面。

(1)参见《水经注校》：“河水又东北历石崖山西。去北城五百里，山石之上，自然有文，尽若战马之状，粲然成著，类似图焉，故亦谓之画石山也。……东流，迳石迹阜西，是阜破石之文，悉有鹿马之迹，故斯阜纳称焉。”王国维校，上海人民出版社，1984年5月第1版，第75、77页。——译者注



了岩石艺术。公元5世纪，北魏地理学家郦道元（386–534）写了一本地理学著作《水经注》（关于水系的记录）。该书主要记载的是郦道元的个人经历，描述他所到之处的见闻。他在约半数的中国省份提到有大量岩石艺术遗址，并说明他也听说过今天的印度和巴基斯坦的岩石艺术。此书还叙述了绘画与雕刻的技法和题材（如虎、马、山羊、鸡、神、面具、脚印、蹄印）。

在中国其它地区，由于农业活动和人的多次居住，岩石艺术可能早已消失。从10、15、17世纪起，中国进一步出现了关于岩石艺术的文字记载，地方志模糊地引用绘画与雕刻的内容，方术类作品和诗歌也提到过这类作品。举个例子，在15世纪的时候，提到中国西南地区壮观的花山壁画（长久以来被视为史前作品，但最近定年为约2000年前的绘画）。在接下来的3个世纪里，地方志叙述了牧羊人发现这些壁画并把它们当作超自然的东西。直到1950年，现代学者才又重新发现了这些艺术作品！

左页图：中国花山（花之山）壁画。花山的大石崖是左江（或明江）沿岸约80个岩画艺术遗址之一，其表面是世界上最大的岩石艺术画板，宽度超过200米（600英尺），高40米（130英尺），共有1819个图像。这些图像高约30厘米（12英寸）至3米（10英尺），构成各种不同的组群：臂膀举起、弯着膝盖、完全正面的大图像（通常佩带着一把剑并且脚边有只类似狗的动物，头的上方有只鸟），被一些正面的和侧面[1]的较矮小的人包围着。画家们在作画时一定使用了梯子、脚手架或柱子一类的登高器具。

欧亚大陆

在郦道元出书之后1000年，欧洲出现了最早的提及岩石艺术的文字。1458年，来自西班牙巴伦西亚的博尔吉亚家族的教皇之一卡利克斯特三世[①]禁止在一个绘有马的图案的岩洞（可能在冰河时代装饰过）里举行宗教仪式，表明人们对史前图像的信仰仍然存在。两年后，1460年，旅行家皮埃尔·德·蒙福特在给他妻子的信中如此描述阿尔卑斯山莫尔维勒斯河谷："这是一个画有恶魔图像的阴府，上千



贝果山（莫尔维勒斯河谷）的巫师岩画，位于阿尔卑斯山南部，海拔超过2000米（6000英尺）的地方。这个格式化的图像位于面对高山顶峰的一块垂直岩石的表面，看起来像一张人脸，或许长着胡须、牙齿和胡子，两只五个指头的手举着，拿着两把匕首。1460年，旅行家皮埃尔·德·蒙福特在一封信中提到这个河谷，把它描述成阴府。这是关于史前艺术的传统观点的一个缩影，即把岩画看作是某种邪恶的东西，对基督徒是一种警号。年代未知，可能属青铜时代。

①博尔吉亚家族是西班牙贵族家族，出过两个教皇、一些高级政要及其他高级僧侣。——译者注

(1)这就是原始艺术中常见的正面性法则。——译者注

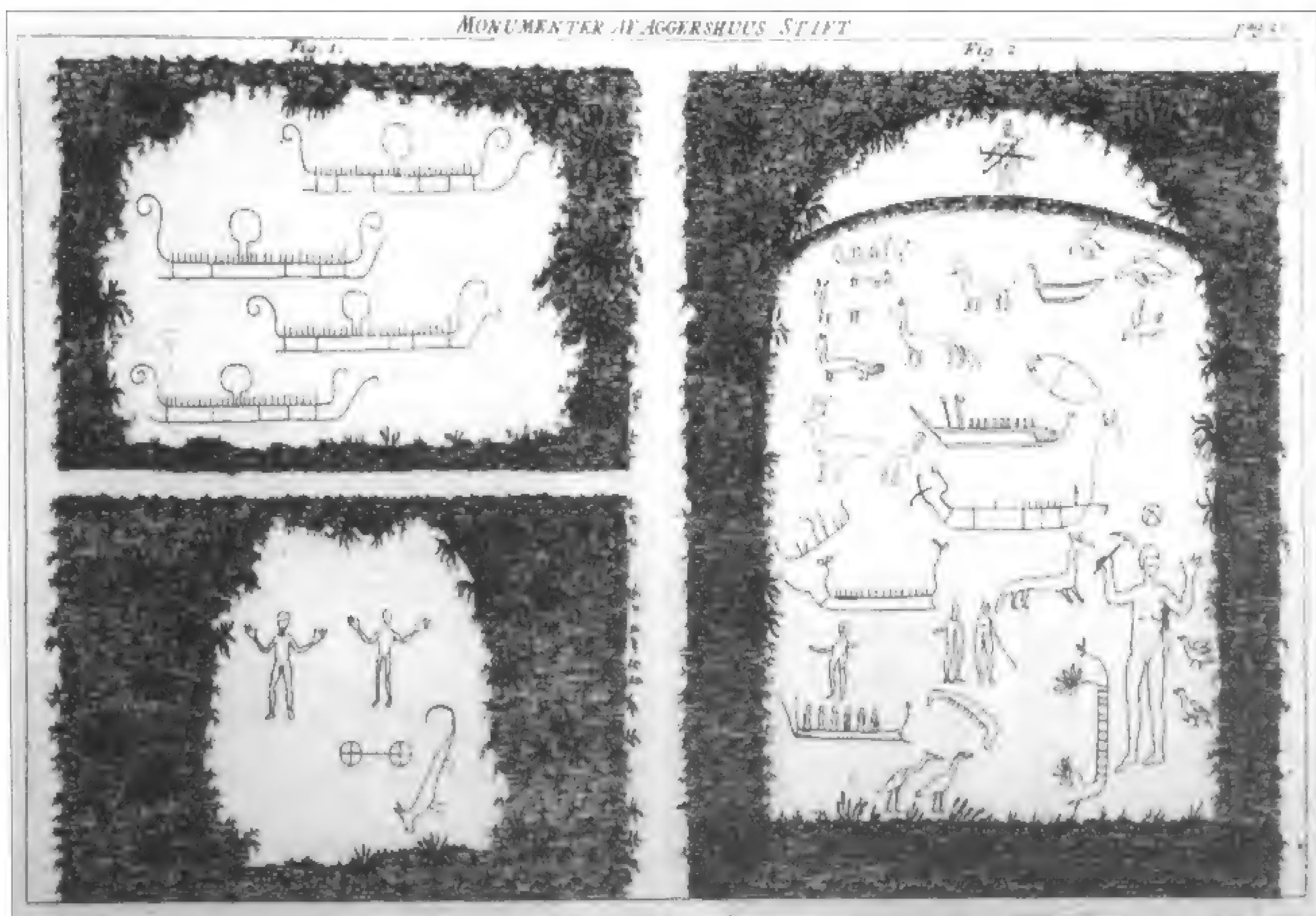


布胡斯省（瑞典）巴卡的鞋匠岩画画板，长约8米（26英尺），宽3米（10英尺）。顶部是一些小动物（鹿？）和船，中间是人，包括鞋匠——一个高1.5米（5英尺）的男人，其阳具被夸大，大脑袋戴着一个项圈（或可能是小脑袋被一个圆盘状物罩着？），举起的双臂挥舞着一把战斧。在他脚边有一辆古时的两轮战车，左边是一艘“船”，载着6个人。再往下一点儿有一些腿很长的鸟和一艘两端有手的“船”。时间可能属青铜时代（约公元前1000年）。

个妖魔鬼怪雕刻在岩石各处。”16世纪，当地神父奥诺拉托·罗伦佐写了一本大部头的手稿《神的家园——绘画过的眺望台》（未发表），其中有从牧羊人那里获得的信息：他提到“美拉维格里”（Meraviglie），并为这些岩石艺术作品的图形和题材列出了一个很长的清单。

进一步提到岩石艺术是在16世纪的南欧。1598年，西班牙戏剧家维加[1]在他的喜剧《阿尔瓦公爵的白日梦》中提到偏僻的森林地带（卡塞里斯）的图解式的（高度简化或格式化）绘画，据说妖魔鬼怪住在那个森林里。1778年，彭兹在他的《西班牙之旅》中也提到这个地方有“彩绘山羊”的横雕带（带状雕饰），但这些图像直到1910年才被重新发现。西班牙帕尔瓦雷斯米尔的某个名叫塞诺·德尔·

[1]维加（1562–1635），西班牙“黄金世纪”的著名剧作家。——译者注



对瑞典布胡斯省的岩画所作的铜版画。苏姆根据佩德·阿尔福森的淡水彩画制成，于1784年出版。

科托的人，在17世纪初寻找珠宝时，注意到在菲亚尔阿纳弗莱塔的伊比利亚人的多尔门古墓[1]里"刻着盾牌和字母"。

在瑞典，已知最早的岩画资料是17世纪关于布胡斯省塔努姆（当时属于挪威，与丹麦毗邻）附近巴卡·布拉斯塔德的岩石雕刻的一些摹本，由来自克里斯蒂安尼亚（奥斯陆）一位校长佩德·阿尔福森所作，并寄给丹麦国王的医生奥勒·沃尔姆教授。沃尔姆是著名的博学家和几所博物馆的创建人，他将一些问题单寄给各省中有教养的人们（主要是神父），请他们注释这些古代遗迹的地点、环境和规模，如果可能的话，作图并考察这些纪念物是怎样建立的，弄清楚当地居民所说的或所相信的东西。阿尔福森给沃尔姆提供了关于挪威东南部的材料，附有文字说明的徒手绘制的彩画。令人惊讶的是，这些图画仍保存在哥本哈根，躲过了几次战争和大火（但这些图画还是被遗忘了，直到1784年，才在P.F.苏姆的《丹麦史上的收藏品》一书中以小型铜版画的形式再现）。我们无法确知这些图画系何时所作，但它们在1627年被收入哥本哈根档案馆，这使它们成为世界上已知的、最古老的关于岩石艺术画板的摹本。

---

1 参见（法）热尔曼·巴赞著《艺术史》，刘明毅译，上海人民出版社，1989年4月第1版，第19～20页。指巨石文化时代的纪念碑建筑，通常用巨大而笨重的石块建成，作殡葬或典礼之用。墓室用每块重达数吨的直石砌成，作为横置其上的石板之支撑，整个墓室最后覆以泥土或碎石的小墩。墓室有三种主要类型：多尔门（dolmen）——石块作桌形排列，无通道；通道墓（passage grave）——长方形或椭圆形墓，有狭长的石通道；廊墓（gallery grave）——有顶的通道作为长长的墓穴。——译者注

佩德·阿尔福森校长对大鞋匠画板所作的摹本。绘图(33 × 40厘米，即13 × 16英寸)时，阿尔福森首先清楚地把画板上的图像一一画出，接着用某种与现实有所区别的方法把这些图像拼在一起。他使岩石表面呈灰白色，并用植物标出边界。图中人像未标出性别，除了最大的那一个。但令人吃惊的是，他略去了它突出的阳具，把它画成了一个女人。鞋匠画板是迄今所知被摹本记录的第一幅有关欧洲岩石艺术的作品。



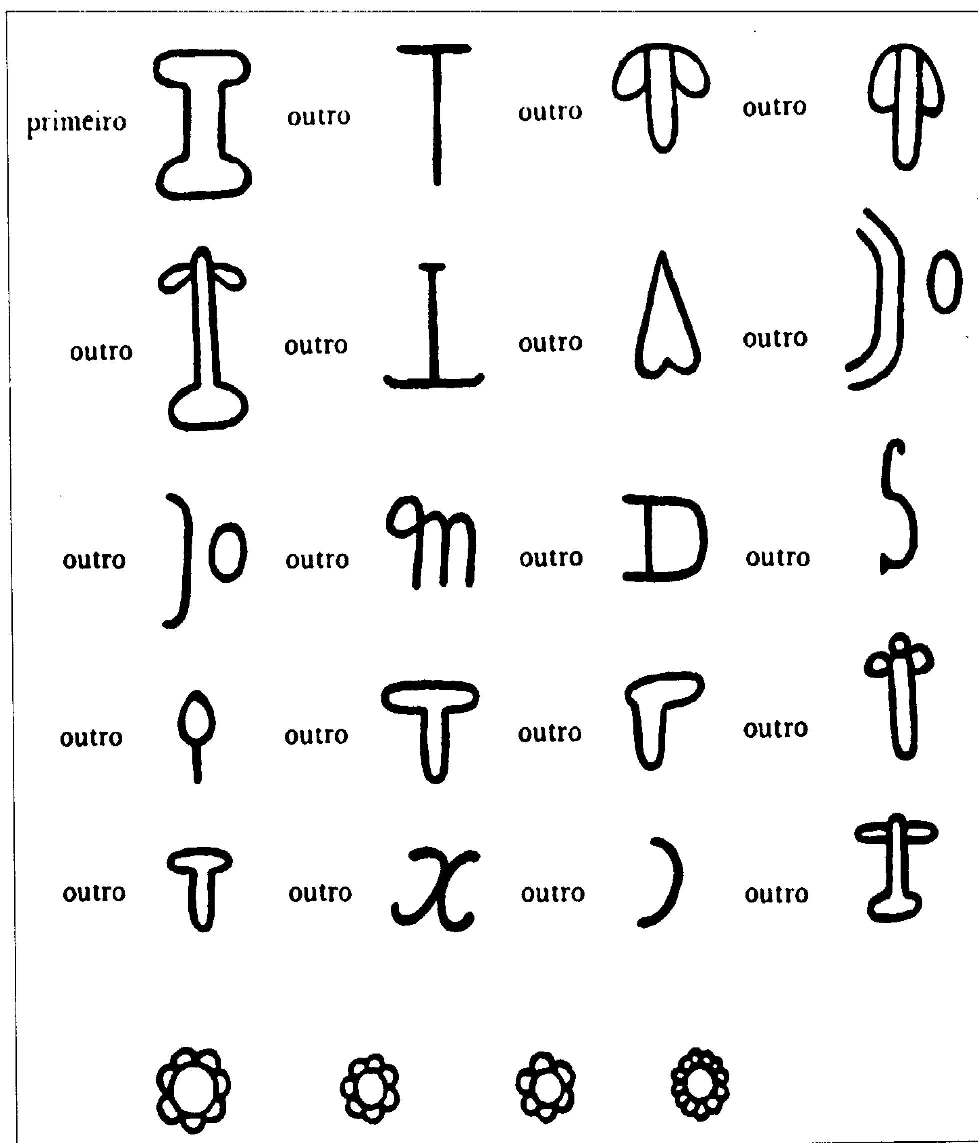
右页图：已知的最早对巨石艺术进行的描述是在纽格兰奇（爱尔兰），时间为1699年。这一年，纽格兰奇的一个装饰过的通道墓（一种巨石文化时代的洞穴墓形式）刚刚面世不久，著名的威尔士古物研究家和牛津阿什莫尔博物馆的保管人爱德华·勒维德(1660–1708)亲临参观并作了报道。1699年12月，他在给皇家协会的一封信中提到，门边有一块"又宽又平的石头，被粗陋地雕刻过"，"在洼陷处附近"的墓室内（那些石头）"以及其它一些地方，也有这种粗俗的雕刻（即像蛇一样的螺旋形，但首尾没有区别），如同前面提到过的洞穴入口处的那块石头一样"。

可惜，沃尔姆在他关于古代丹麦的书（1643年）中没有提到岩石艺术。当然，阿尔福森对于岩石画板上的古画一无所知，而相信这些雕刻（包括巨大的人像，后来绰号为鞋匠）是中世纪在附近修建教堂的石匠学徒胡乱涂鸦的。直到18世纪，学者们才意识到这些雕刻十分古老。不过，人们起初相信它们是在描述历史事件，如北欧海盗船之间的战斗。

在阿尔卑斯山，法国尼斯史家皮耶罗·吉奥弗雷多神父在他的《阿尔卑斯山游记》一书（约1650年）中，基于奥诺拉托·罗伦佐的叙述，对莫尔维勒斯河谷进行了某种富于想象的描述，提到"各种五颜六色、又平整又光滑的石头，上面装饰着包含一千个虚构题材的雕刻作品——象征着四足兽、鸟、鱼、农业工具或军事器械……这导致人们想起几个世纪前的一个作品，而如此动人的笑话竟然是想方设法排解无聊的牧羊人编造的"。



安布罗西奥·布兰多对岩画所作的摹本。这些摹本是世界上已知关于岩石艺术图像的最早的复制品，出现在布兰多记录的穿越巴西某地的一次探险报告中。



在俄罗斯，17、18世纪的旅行家、使者和商人所做的笔记提到岩画（最早被认为是 pissanye kamni 或雕刻的石头）。比如，摩尔达维亚王公尼古拉·米来斯库·斯帕法里作为派往沙皇阿列克塞·罗曼诺夫朝廷的使臣，曾于1675年穿过西伯利亚至中国，他在旅游笔记中提到叶尼塞河河谷的岩画。在一本17世纪的俄罗斯编年史中，托木斯克州的皮萨尼察遗址被描绘为一块“刻有兽、鸟和人的图像的大石头”。1692年，彼得大帝的一个朋友、荷兰旅行家和科学家尼古拉斯·维森，出版了《鞑靼的东部和北部》（1705年第2版）一书。该书实际上是第一部关于西伯利亚的百科全书，对“古代绘画”（包括在乌拉尔伊尔比特河岸上的岩石图案）进行了描述。

新大陆

16世纪，到巴西内地探险的欧洲征服者们，如班代兰泰们（葡萄牙皇家航海员）辨认出了各种各样的“铭文”，有时还加以描述并附上插图，于是，对史前艺

术的认识在新大陆有了重大发展。在殖民征服的头几个世纪里，不同宗教团体的成员也深入到亚马孙地区内部。1598年，A安布罗西奥·费南德·布兰多记载了今天的帕拉伊巴州阿拉萨伊河岸上的岩石雕刻，这是已知最早的关于此处岩石艺术的资料。1618年，布兰多把巴西岩画的图像摹本放进他的《巴西访谈录》一书中，这些摹本大概是世界上最早为人所知的岩石艺术复制品。在文中，他记载道：1598年12月29日，一群战士在一条叫做"阿拉索基普"的河流西岸发现了一个大洞穴。这个洞穴是

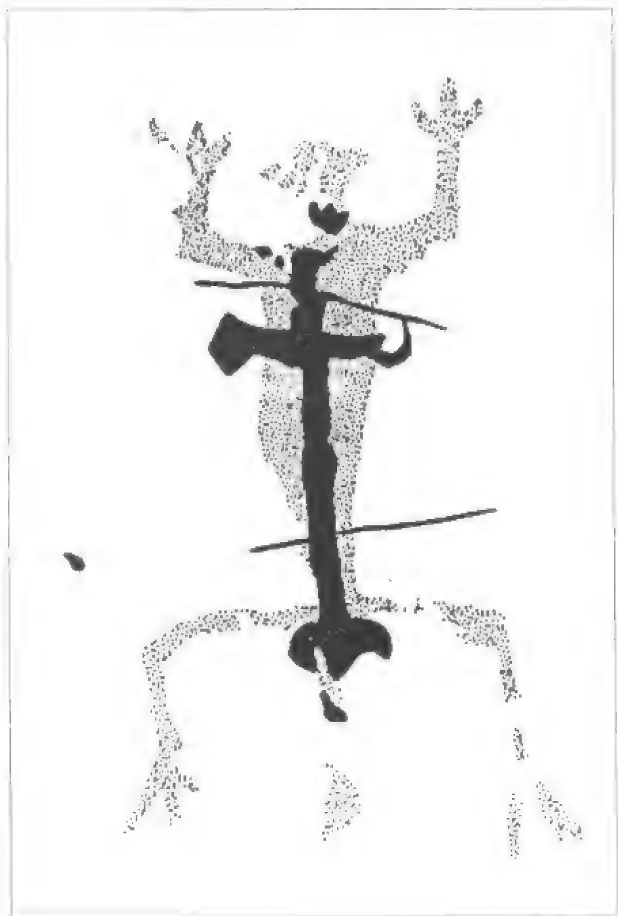
……由三块巨石彼此搭在一起形成的，能让15人藏身……在岩石凹凸不平的表面，到处都是印迹，其外形表明，它们是人工造成的。首先，在岩洞西面，上部是50个紧挨着的凹陷处或"坑"，从底部到顶部排成连续的一条直线，看起来好像神坛上圣母玛利亚的念珠。在这一排"坑"的末尾，有一朵玫瑰……岩洞西面还有更多的刻痕……这些图形上方画着另一朵玫瑰，像第一朵那样；在它下面，又有一朵类似的玫瑰，附近是一个类似死人头骨的标记。在这个标记附近，左边是像其它地方一样的坑，只是多出12个。在坑上方，第一组50个坑的附近，是一些像头骨似的标记。右边是一个十字，其附近，岩石表面的左边是分成6组的50个坑。其中一组有一朵被岁月严重侵蚀的玫瑰，附近是像其它组那样的另外9个坑。岩石的每个凸起部分都画着6朵玫瑰……应该注意的是，所有的玫瑰都是一模一样的，除了正中那一朵有12个花瓣的之外。

后来，在1641年，诗人和冒险家伊莱亚斯·赫尔克曼斯记录了巴西塞拉·达·古帕奥巴的一些加工过的石头。1656年，乔奥·德·索托·梅杰神父在前往帕拉州向印第安人传教的途中，注意到帕卡亚河（帕拉河的一条支流）对面有恶魔图像："我发现用铁器加工过的巨石上，一些面孔是如此的丑陋和畸形，以致人们可能会不由自主地认为，它们是魔鬼制造的。我在观察了它们的形状和一个鳄鱼图像（刻画在巨石的另一面）后意识到这一点。"

在墨西哥，最早提到岩石艺术的是弗雷·胡安·德·托尔克马达所著的《印第安那君主制》一书，时间是16世纪。他把岩石艺术和羽蛇神（长着羽毛的蛇神）联系在一起："羽蛇神到达另一个地方，即离墨西哥城有一大段路程的特拉尔内潘特拉村附近的一座小山。他坐在一块石头上，把手放在上面并把手印留在那儿。今天还能看见那块石头上的痕迹……现在这块石头被称为Temacpalco，意思是掌中之物。"

人们也把羽蛇神和墨西哥科阿特佩克－查尔科的雕刻作品联系在一起。1579年，科曼达多·克里斯托巴尔·德·萨拉查尔在《科特佩的派别之间的关系》一书中提到，长着羽毛的蛇也来到这个锯齿山脊："在他爬过的地方，

该摹本显示，在伯纳·埃斯克里塔（玻利维亚），一幅人或动物的史前岩画（年代未知），上面画着一个基督十字架。这个基督教化了的岩石艺术样本，集中体现了16世纪到拉丁美洲的基督教士们的态度：他们觉得有必要与这些当地人尊敬或崇拜的偶像作斗争，努力使这些偶像不复存在、失去效力或转变意义。

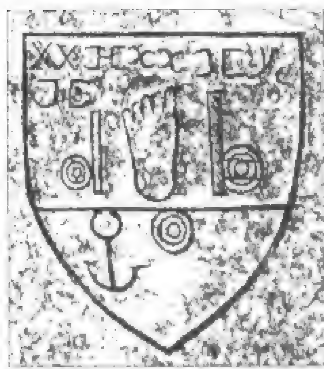


可以看到他用双脚留下的印迹和记号，以及他留下的凹陷处——仿佛是今天才有的。”不久之后的1592年，弗瑞·迪哥·德·阿兹维多说他在瓦哈卡州的开罗－德塞姆波阿尔特佩克看见“印有两个人脚印的两块大石头彼此相对”。

16世纪时，一些在拉丁美洲的西班牙传教士意识到，某些具有宗教性质的岩石艺术遗址，对于土著居民来说仍很神圣。举个例子，安德雷斯·佩雷兹·德·里巴斯教士于16世纪末17世纪初在墨西哥时写了一份材料，其中提到一个教士设法向锡那罗亚州北部的瓜萨维斯人传教时，看见一个当地人站在一块雕刻过的石头（装饰着一些粗陋的图像）跟前，做一些表示崇拜的动作。教士们对这样的态度十分担忧，他们要么摧毁这些图像，要么在这些遗址的高地或突出的地方雕刻十字架，以显示基督教的优越性。

在玻利维亚，对岩石艺术进行最初的调查研究始于早期殖民时代。西班牙神父阿隆索·拉莫斯·加维兰在他的《科帕卡瓦纳圣母村史》（1621年）中提到4处岩石艺术遗址。西班牙人发现其中3处的岩石上刻着“脚印”，但在这里，他们不像在墨西哥那样把这些脚印归结于羽蛇神，而认为这是一位基督圣徒的足迹。这当然适合他们的理论，即史前时代在安第斯山曾有过一个基督传教士。有人相信这位传教士就是圣托马斯本人，据说他曾在这块大陆上布道。当他继续前进时，他留下了足迹。在第4个遗址上的一块“岩石上写有字母”。早期探险家们往往把岩石艺术作品看作古代字迹。例如，在向牧师长罗德里哥·德·卡布雷多神父致意的一份文件（1615年）中，提到在墨西哥纳亚里特州西南部的班德拉斯湾地区，有一个很流行的传说：在一座锯齿状山脊的一块峭壁上，“雕刻着非常虔诚的基督的图像，下面是几排古文字。这些字母含有许多小点儿，一定是希伯来文……在这些大山中，（通过梯子）可以看见一些悬崖峭壁上印着这个圣人（名为马提阿斯或马特奥的传教士）的足迹”。

在哥伦比亚，约1620年，西蒙神父在波哥大西南部博萨和索阿查附近看见十字架标记被深深地刻在岩石上，“无论岁月还是水流都不能把它们磨灭”。1635年，德·查莫拉也提到哥伦比亚的雕刻图像。他把这些图像和圣托马斯联系在一起。同年，布列塔尼第一次观察了被深深雕凿过的小安第列斯的岩石。1638年，传教士安东尼奥·德·卡兰查在他的《圣奥古斯丁在秘鲁的精神教化史》中插入了秘鲁利马附近卡兰戈的一块岩石上的岩画摹本，其中有个脚印，他相信是那个圣人的，而其它主题，则被他看作是钥匙、锚和字母。



经装饰的岩画摹本，位于秘鲁利马附近的卡兰戈。这一摹本于1638年在安东尼奥·德·卡兰查的一本书中发表，也许这是已知最早出版的岩石艺术画板的复制品。这块岩石“是明亮的蓝白色大理石”，恰好耸立在古老的教堂附近。据德·卡兰查的描述，它的一面高约2米（7英尺）、长约6米（20英尺）、宽为4米（13英尺）。

有个被描画和印下来的左脚印……上面是一些像XX的标记和字母……下面有一些圆圈和类似钥匙的其它图像……（这块）石头的名字（是）Coyllor Sayana，意思是“星星落脚的石头”，而在地方方言中，它被叫做……“Yumisca Lantacaura”，意思是“星星的衣服或皮肤”。据说一对男女印第安人在这块石头上作爱，当他们正看着天空的时候，一颗星星落下来，吞没了他们……这块石头因而得名。这也是没有一个印第安人敢冒犯这块石头或当他们做那种事的时候胆敢望着星星的缘故……这两个淫荡的男女，两个不敬上帝、在圣徒的印迹之上冒犯上帝的人，称这块石头为“星星落脚的石头”……对这两把钥匙（一大一小），印第安人并不知晓，在他们的房屋里也没有被使用。在西班牙人到达之前，他们也没有见过锚或

文字或字母……也许这意味着，他们必须等待，因为将来圣彼得教堂的钥匙会来到这些地方——圣彼得曾把他的印迹留在这里，但不能使人们认识到他的宗教信仰。

德·卡兰查报道说，因为这块石头仍是印第安人迷信、崇拜的对象，所以西班牙访客们破坏了这些偶像，并在岩石顶部放上一个十字架。他觉得这足以破除任何迷信，而那些作恶者"擦去如此值得崇拜的脚印"是错误的，"但这可能是来自天堂的一种冲动"。

1671年，住在委内瑞拉锡纳鲁科河与奥里诺科河汇流处的传教士们发现奥里诺科河沿岸的岩画。1694年，在墨西哥的弗朗西斯科·德·弗罗伦西亚教士说，在哈利斯科州的查卡拉河谷某地，"在一块小峭壁上，圣托马斯留下了他的足迹"。这块石头被转移到瓜达拉哈拉的圣方济会修道院。

1695年，阿姆斯特丹出现了一本引人瞩目的书《美洲纪行——到贝比斯河的一次旅行考察》（1925年译成英文），其作者是一位名叫阿德里安·范·贝克尔的旅行家。他提到一个叫做阿奎因的圭亚那的印第安人部落。他说，在他们从事交换活动的场所附近，有"许多石崖，其上仍可以看见首次发现这个海岸并深入这条河流的西班牙人的标记"。于是，欧洲人再次清楚地把岩画解释为各种标记。

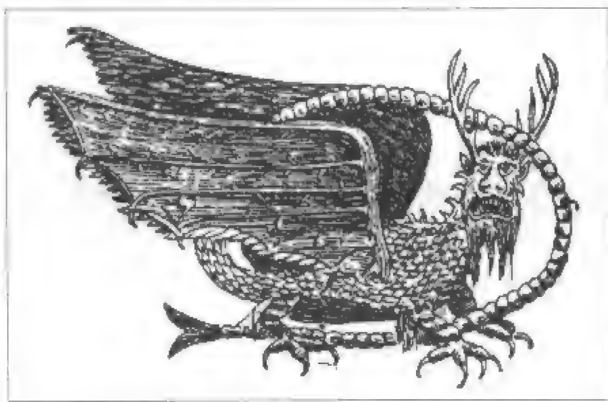
17世纪中叶，关于岩石艺术的早期报道在北美也出现了。1673年，耶稣会传教士和探险家杰克·马奎特[①]在密西西比河上游探险的时候，在日记中记载了今天伊利诺伊州奥尔顿附近的一处山崖高处，有一些可怕的怪兽图像（长着翅膀并着了颜色）。马奎特的描述如下：

在一块高高的岩石的平坦表面上，有一对绘成红、黑、绿三色的怪兽，每只和小牛一样大，长着角，像一头鹿，红眼睛，胡子像老虎，面部表情令人胆战心惊。那张脸有点像人脸，身体覆盖着鳞，相当长的尾巴，完全环绕着整个身体，经过头上方，穿过两腿之间，末梢像鱼尾。

遗憾的是，当马奎特从伊利诺伊州返回时，他的小船在圣劳伦斯河上倾覆了，于是大怪兽原版摹本也丢失了。

其它有关北美岩石艺术作品的发现也接踵而来，比如戴顿岩石上的标记位于





名为"食人鸟"的壁画摹本。该遗址位于美国奥尔顿。传教士和探险家马奎特把这个图像绘成有翅的怪兽。这幅壁画变成十分著名的陆标，许多河流旅行者都提到过它。1856年，为了向一个采石场提供石头，它遭到破坏。"Piasa"是印第安用语，意思是"吞食人的鸟"。（右图）这幅摹本由威廉·丹尼斯作于1825年4月3日，标有"飞翔的龙"的文字说明。（左图）这幅较简单的摹本来自一份古老的德国出版物（标题为《密西西比河谷》），H·刘易斯提供插图，约1839年出版于杜塞尔多夫。

① 马奎特（1637–1675），1673年5月与新法兰西总督委派的若利埃一同在美洲探险。——译者注





美国马萨诸塞的戴顿岩石，位于阿索尼特河或汤顿河附近。早在1680年，新英格兰的殖民者便注意到这块巨大的带青色的灰白岩石，那时丹佛斯博士给它画了一幅摹本。18世纪以来，至少还有5幅关于它的摹本为人所知，19世纪初以来还有3幅。每一幅各不相同，也不尽完美。这些岩画（年代未知）被凿进岩石当中，既不是刻的，也不是雕的。到1886年，由于用扫帚和水频繁地洗刷，以除去每次潮水沉积带来的沙石尘土，岩石表面（约3.5×1.5米/11×5英尺）已漫漶不清了。

马萨诸塞州汤顿河东岸。那是一块巨大的岩石，上面深刻着抽象图案和高度格式化的人像。甚至今天，这些图画仍被考古学界的一些人错误地归属于古斯堪的纳维亚人、腓尼基人、西徐亚人和葡萄牙人的探险家所为。事实上，这是美洲土著的岩画。1680年，殖民者们为这些岩画作了最早的摹本。1686年，位于魁北克奥塔奥爱丝河岸上的拉罗什－阿－勒奥伊塞奥壁画遗址以及“印第安人在路过这块岩石时把烟草贡品扔掉”一事被一并提到。

启蒙时代

18世纪时，众多因人们的好奇心而被展开调查的领域，开始转化为严肃的研究课题。人们对岩石艺术开始怀有更深厚、更持久的兴趣，两个以上的大陆据报道有了相关的遗址。

欧亚大陆

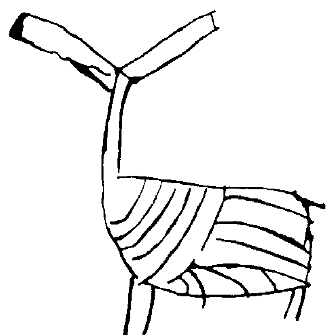
在葡萄牙，最早关于岩石艺术的资料是安东尼奥·卡瓦柳·达科斯塔教士于1706年发表的。他对杜罗河沿岸蒙特科尔沃的卡查奥达拉帕岩棚中的绘画作品，做了一些记录。在杰罗尼莫·康塔多尔·德·阿尔郭特的《关于布拉加阿塞比斯帕多教会史的纪录》（1734年）中，德布里根据这个岩棚里的某些示意性作品制作了一幅铜版画（见导言第21页）。这部作品还提到埃斯波森迪附近的一个纪念物，并附有一幅略图。这个纪念物包括4块直立的石头，“全都装饰着不同的符号和图像”，（顶上）覆盖着另一块石头。在西班牙，洛佩斯·德·卡德纳斯于1793年把丰卡连特（雷阿尔城）的示意性的岩石艺术作品略图绘在了一个笔记本中。在爱尔兰，随着1758年古物研究家托马斯·赖特报道了在路斯郡的基林发现的“粗陋雕刻”。18－19世纪的人们又对纽格兰奇和其它装饰过的博因墓进行了频繁的描述



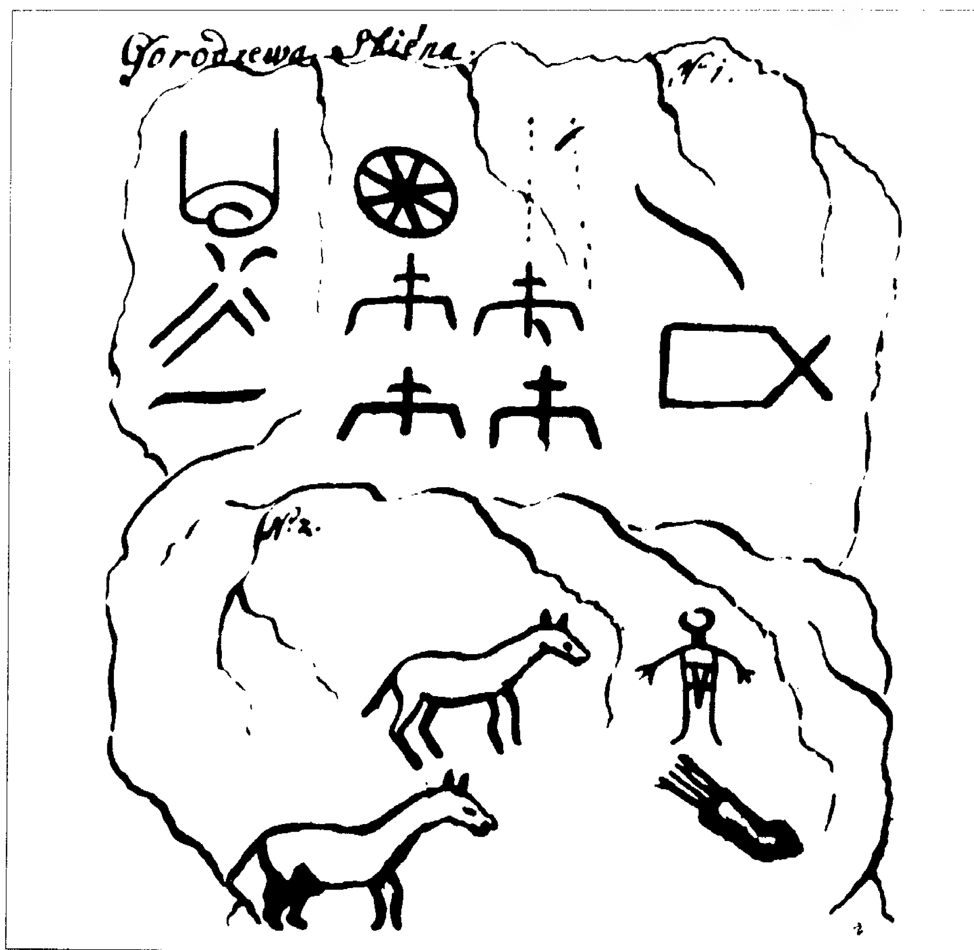
西班牙雷阿尔城封卡连特的示意性的岩石艺术图像的略图。洛佩斯·德·卡德纳斯作于1793年。原图像创作年代未知。

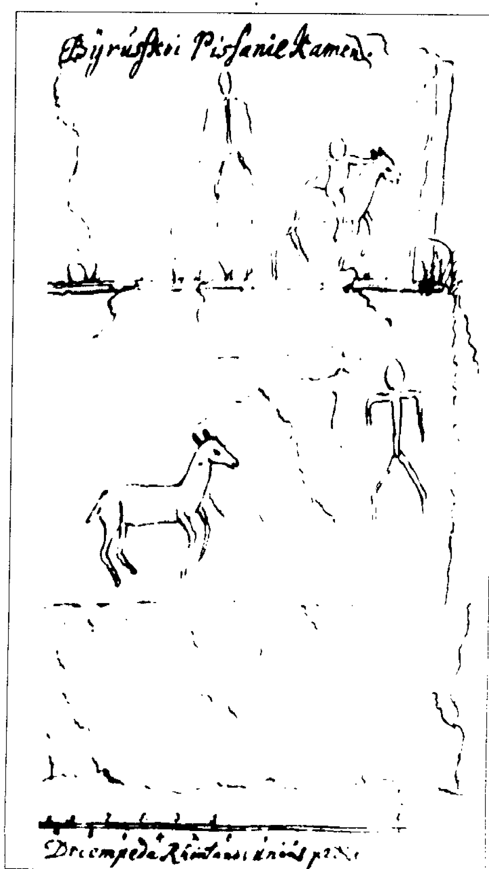
并附以插图。

在斯堪的那维亚，也有关于岩石艺术的进一步报道。1751年，在一封来自瑞典－挪威边界的一位指挥官的信函中，提到在布胡斯省的雕刻："在塔努姆教区，离海不远处，我也参观过一块倾斜的岩石，那里刻着一个手里持矛的男人。据说，一个苏格兰指挥官在一场军事战役中逃跑时被杀死，他的尸体的姿势在这块岩石上得以再现。"这封信还提到一个请求，即要求在这个县里编列一个（关于岩石艺术作品的）目录，但上级充耳不闻。也是在18世纪中叶，人们发现了位于瑞典南部斯科内的希维克大圆锥形石堆，在它的中央墓室（墓穴）的厚石板上雕刻着图像。专门从事描绘工作的古物学家卡尔·古斯塔夫·希法亭用非常专业的方式把这些图像画了下来。而且，希法亭本人游历极多，也走访过布胡斯省。他的旅游著作于1792年之后出版，包括一些关于那个地区的古迹和岩石雕刻的插图。他依据比例绘制标准的画面，而不是徒手绘制略图。他的摹本还详细注释了相关的尺寸、距离和位置。遗憾的是，他往往忽略了一些岩石上的北欧古字碑铭。1784年，苏姆也提到了岩石艺术。1760年，卡尔·弗雷德里克·布鲁克曼斯在《东哥得兰岛史》中也提到有图画的地方是供奉牺牲的祭坛。



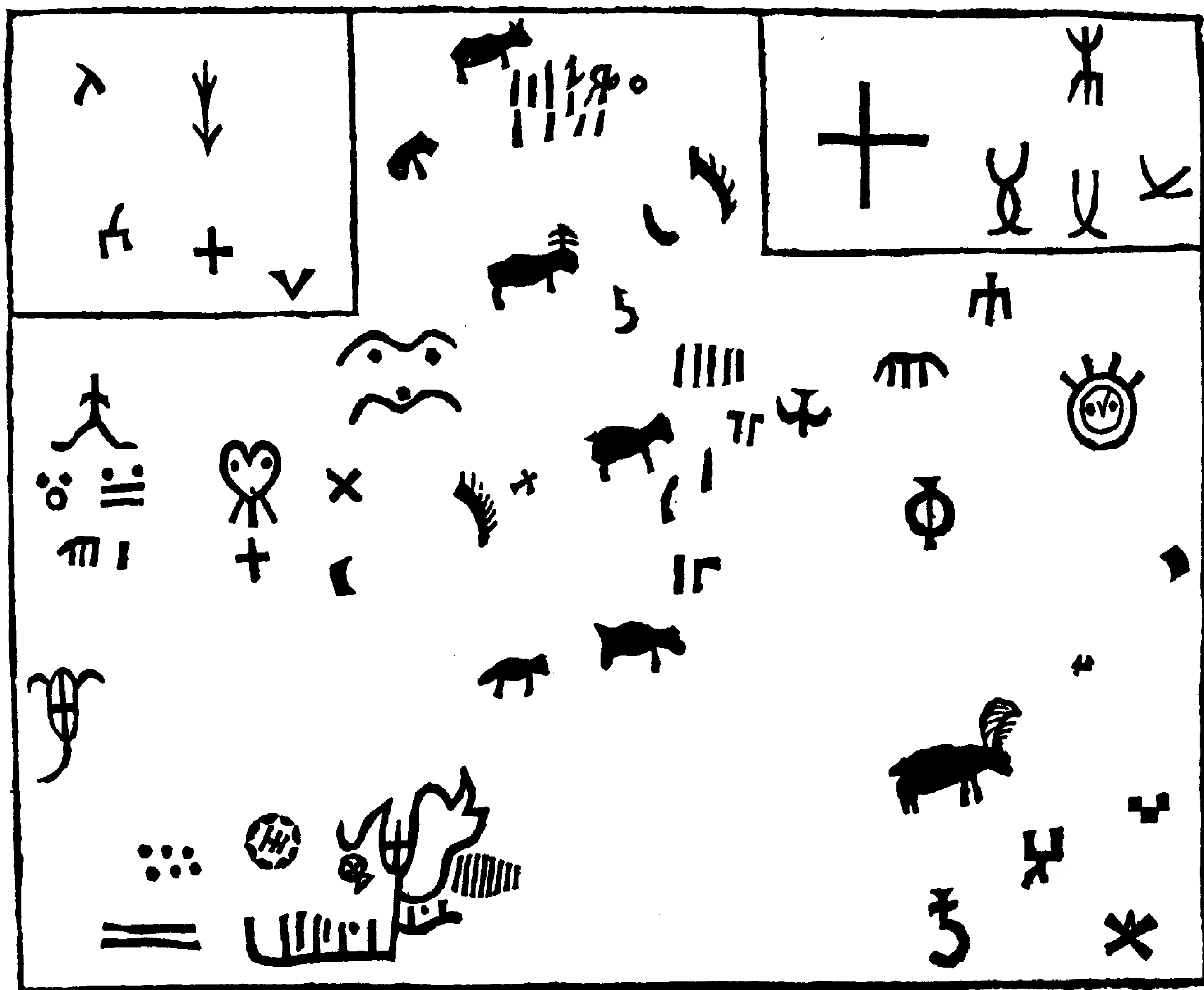
上图：巴尔斯菲尤尔（挪威）的岩画略图。1799年，来自卑尔根的哥本哈根植物学教授马丁·瓦尔为了进行植物学的野外调查，走访了挪威北部。1913年，人们在他的文稿（旅行日记的一部分，收藏于哥本哈根植物学博物馆）当中发现了这幅略图。在这幅图画的下面，他写道：“在巴尔斯菲尤尔的一个农场里，一只雄鹿的图形被凿在一块岩石上。”据说，在这些北部陆地上，这个图像是最早的关于“猎人艺术”的记载。20世纪中叶，瑞典考古学家古斯塔夫·哈尔斯特雷姆去巴尔斯菲尤尔的滕讷，结果发现了那个未命名的农场。他向当地人刚出示那张画，就被带到那个地方的一位年龄最大的老翁那里。老翁声称：“这是巴克哈马尔的雄鹿！”虽然那里的这种图像如今已经比比皆是，但是这个图像实际上把它的名字赋予了这座山（巴克山）。年代不详。





右图和右上图：在戈尔多维亚斯特那（西伯利亚）地区岩石艺术作品的摹本。年轻的医生和博物学家达尼尔哥特列·梅塞施米特作于1722年。

1719年，沙皇彼得大帝派遣年轻的医生和博物学家梅塞施米特带领一个科学考察队去研究西伯利亚的自然与人口。在托博尔斯克，梅塞施米特遇见一名流放到西伯利亚的罪犯——瑞典军官菲利普·约翰·塔伯特·范·斯特拉伦贝格，他们俩一起在这个地区了进行最初的科学发掘。1722年，梅塞施米特为一块刻有符号、一些动物和一个人的图像的岩石作了摹本。他还发现了岩石上的北欧古字碑文雕刻。起初，他浪漫地联想到维金人和日耳曼人。但1793年，他发现这些雕刻是古土耳其文。发现这些雕刻使他鼓起勇气，更密切地考察古代岩石图像并把它们复制下来。在1722年2月23日的日记里，他写道，在叶尼塞河附近，离克拉斯诺亚尔斯克附近的比尔丘萨村不远处，“有各种各样用红色颜料绘

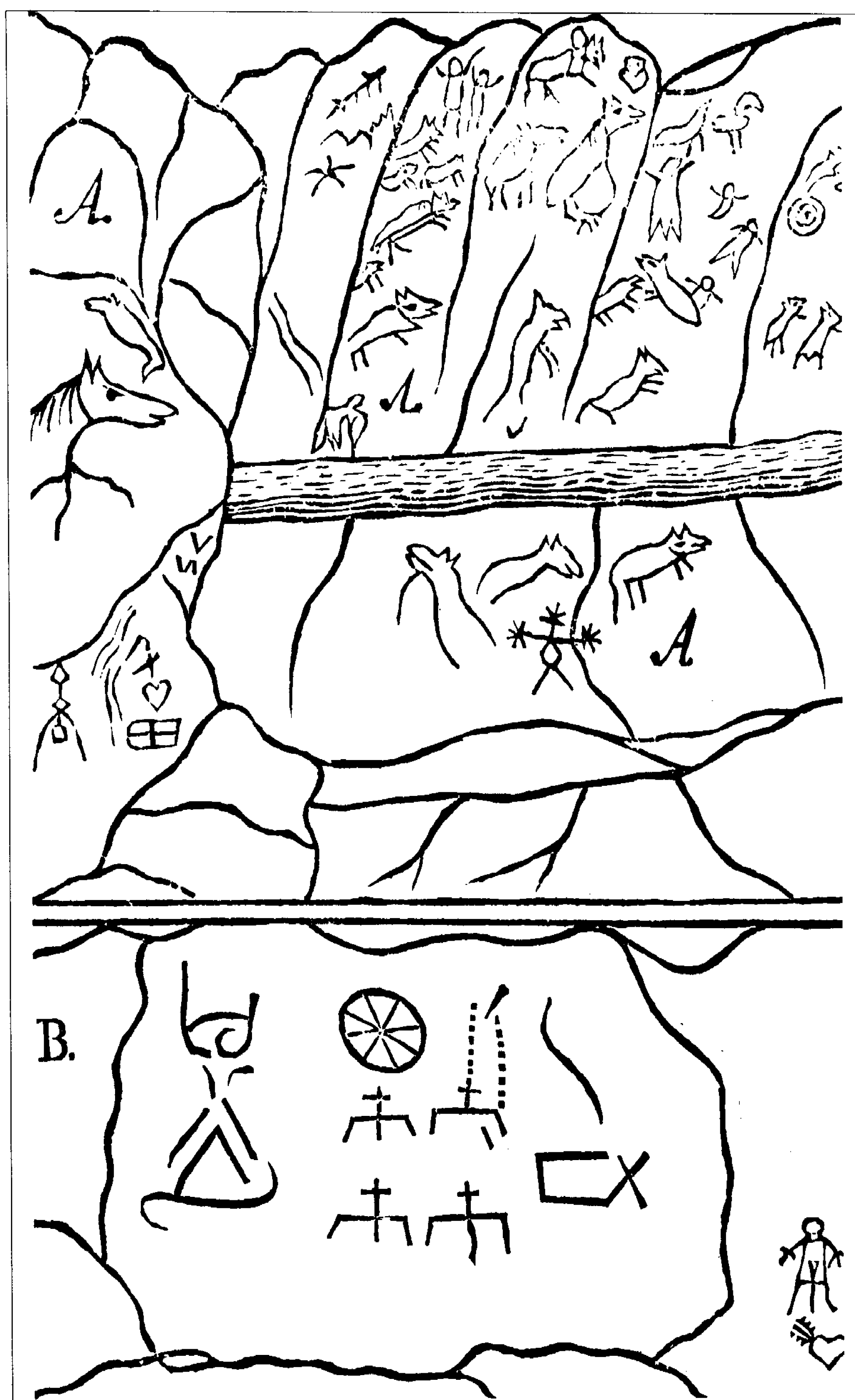


上图与下页图：约翰·塔伯特·范·斯特拉伦贝格对西伯利亚岩石艺术图像所作的摹本。图像创作年代不详。

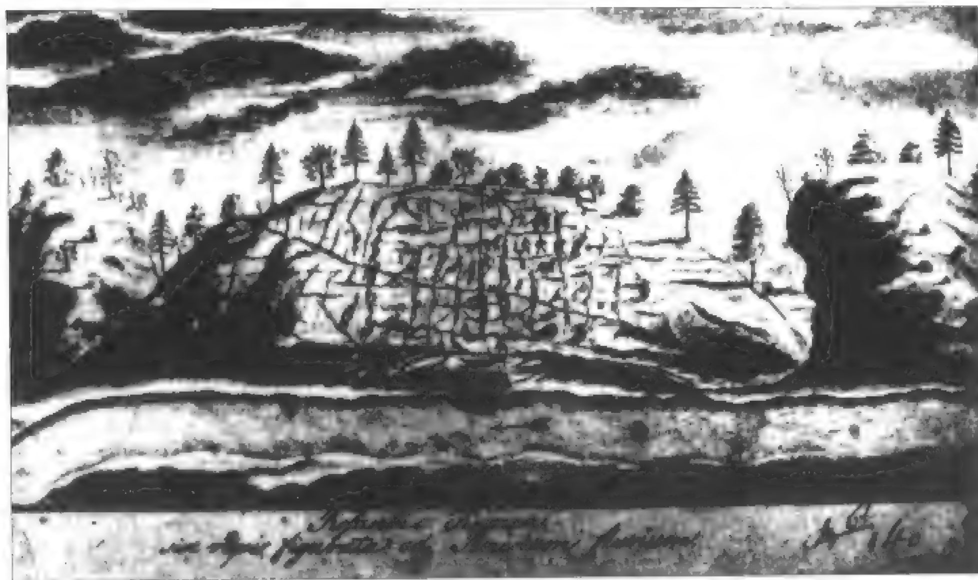
出的‘符号’和图像，当地人把各种意义归之于它们，因为这些图形位于河上方相当高的、光滑陡峭的岩石上，所以当地人不可能理解何方人士能在那里作画。他们称它们为皮山尼吉卡门。”同年8月18日，梅塞施米特看见大量西徐亚人的坟墓，墓石上雕刻着图像。他复制了其中一些。9月26日，他在日记中提到，在戈尔多维亚斯特那，他又一次看见河面上方约8米（26英尺）处有各种符号和图像，呈深红色，用的是不能拭除的颜色，即“不可磨灭的颜色”。

1730年，范·斯特拉伦贝格获释，回到瑞典家中，出版了一本书《关于欧洲与亚洲北部和东部的遗迹Theil》。该书成为第一部关于叶尼塞河地区考古遗迹（包括岩画）的科学著作。关于这些岩石艺术作品里的“符号”，范·斯特拉伦贝格写道：

……许多发现于西伯利亚和鞑靼，在岩石和石头上，要么是雕刻的，要么是绘画的，其方式几乎与拉普人绘制鼓的习惯一样。……那些在泽丁城附近大佩尔米亚的岩石上的符号（绘成不可磨灭的红色），要么是长时间高温灼烧制成的，要么是用某种其它方式写成的……在托姆斯科伊和库斯聂兹科伊两城之间的托姆河



两岸，也可以看见岩石上刻或雕着的同类图像……但是这些同样被绘画或者着成红色的图像(第16页，B)发现于西伯利亚边远地区，在克拉斯诺亚诃尔与阿巴坎两城之间、叶尼塞河两岸的岩石上……考虑到所说的叶尼塞河紧贴着这些岩石底下流过，一些地方的岩石十分光滑和陡峭，像一堵墙，和尖塔一样高，很难想象这些画家或其他工匠如何来到这些岩石上，如何在这些岩石的平坦表面的正中绘制



图像。他们不可能在夏天依靠梯子做这件事，因为在那些地方，河水漫过了这些岩石。而在冬天，那里的积雪有一人多高，而且可怕的严寒决不会允许他们登上岩石去绘画。因此，猜想的余地就是，他们要么找到了一条使他们自己能够从上面下到岩石上的道路，要么借助于敲进岩石中的楔形石头的帮助而从下面爬上去的。



西伯利亚岩石艺术作品的摹本。历史学家哥哈德－弗里德里希·米勒绘，发表于1750年。

其他探险队随后也来到西伯利亚，他们也在这个地区考古和考察岩石艺术。比如，1750年，历史学家哥哈德－弗里德里希·米勒用俄文写了一本书（Opisanie Sibirskogo Carstva，后来也用德文发表），其中他复制了一些图像的略图，并反驳了那种认为可以把这些古代岩画看作专门的书写形式的看法。

新大陆

在美洲，发现仍在继续。1711年，尤塞比奥·吉纳神父描述了亚利桑那州希拉·本德附近的"绘画岩石"（实际上是雕刻作品），并绘制了地图。在魁北克，在皮埃尔·米切尔·劳拉神父于1731–1733年之间（当时法国人统治加拿大）绘制的地图上，提到位于迪拉卡塞特湖的尼苏拉遗址，并显示了所谓新法兰西的王室领地。遗址上有"Pepechapissinagan"（带有绘画的石头），石头上"可以看见天然绘出的图像"。

1749年，一支法国探险队从加拿大来到俄亥俄河北部地区，以便支持法国人对这个地方的占据要求。其中一个人，皮埃尔－约瑟夫·塞勒龙·德·布莱恩菲勒提到在宾夕法尼亚的一块岩石表面上，清晰可见所谓的"印第安之神石"（Indian God Rock）的岩画。1766年，希尔费斯特·德·埃斯卡兰特神父正努力寻找从墨西哥通往蒙特雷的陆路时，在科罗拉多西部看见过被雕刻的岩石图像。而探险家克里斯托弗·吉斯特[1]在他的1751年4月3日的旅行日志中，记录了肯塔基州一棵树上的象形画："一条小溪，那里有座大军营，约可容纳70或80个战士。他们

[1] 吉斯特（约1706–1759），美洲殖民地探险家和军事侦察员。——译者注

在这张加拿大地图（皮埃尔·米切尔·劳拉神父作于1731年）上，可以看到这些话："在这个湖的岩石上，人们可以看见栩栩如生的形象，它们是生活的写照，无法磨灭。"

的首领的名字或头衔是鹤，我是从一棵树上画着的他的图像或武器得知这一点的。"

在佛蒙特州贝洛斯村，康涅狄格河的大瀑布脚下，雕刻着许多头和脸的图像。从1789年以来，这些岩画已受到旅行家和研究者们的评论，它们被描述为印第安人的首领、家族成员、父权的标志、值得记载的大事件的纪念物、闲暇时的艺术品以及记录求幻经历的萨满巫师的作品等等。

18世纪，一位名叫沙贝尔的耶稣会传教士，游历了委内瑞拉的佩德拉萨，他认为岩画是"天使之手雕刻"的。1740年，第一个报道目睹了圭亚那岩画的探险家——德国外科医生尼科拉斯·豪斯特曼，发现了鲁普努尼河支流沿岸的图画。普鲁士贵族和探险家亚历山大·封·洪堡认为，这些图画是印第安人所作，他引用豪斯特曼的日记说："刻有图像的岩石，或者就像他们用葡萄牙语说的那样，刻着各种字母。"洪堡本人在18世纪末经过南美洲期间，亲眼见过许多岩画。他提出

了一些有关奥里诺科地区的岩画的解释，提到他曾遇见拉蒙·布艾诺，这是一位"希望回到马德里，使他对巴西的乌鲁阿纳绘画和岩画的调查结果为人所知"的传教士。1740年，彼得·托伦纳尔提到在上鲁普努尼河地区的各种雕刻标记。约1730—1760年间，佩多尔·罗查诺神父把哥伦比亚、巴西、巴拉圭和秘鲁的大量雕刻与绘画解释为用各种脚印记录圣托马斯的旅行路线。和往常一样，这些印迹归属于圣徒（相反，在拉丁美洲，红色手印则常常被归属于魔鬼）。但是，1781年，另一位在委内瑞拉的耶稣会传教士菲利普·萨尔瓦多勒·吉里报道说，根据塔马纳科的印第安人所说，那里的岩石铭文为造物主阿马里瓦卡神所作。

在墨西哥，也有大量的探查。1763年，嘉布遣会①修士弗朗西斯科·德·阿约弗林以西班牙的罗马教皇使节的名义征收救济品，他写到一座离墨西哥城10公里的不高的山丘，"在面对特斯库科一边的岩石上，雕刻着许多古代符号，其中有些工艺精湛，很是好看"。

1792年，在新西班牙总督孔代·雷维拉·吉格多委托编辑的文献中，有一段关于下加利福尼亚州的自然史，可能由耶稣会成员胡安·鲍蒂斯塔·穆加查巴尔所作（他于1761年去世）。如果没有说错的话，这也许是该半岛上已知的最早被提到的岩石艺术的资料：

> 在整个文明化了的加利福尼亚，从南到北，尤其是在岩洞里和光滑的石崖上，可以看见质朴的绘画。虽然它们不成比例、缺乏艺术感，但是类似人、鱼、弓、箭的图形以及各种以书写符号形式出现的组合线条还是容易辨别。这些绘画有四种颜色：黄、红、绿、黑。大多数图像画在非常高的地方，有些人因此推测，在古代加利福尼亚人中间世代相传的巨人传说是真实的。无论如何，在圣地亚哥南部的米申，人们可以在一座非常高的光滑石壁上轻易看到一系列印上去的红掌印。在海滨附近的那些高大巨石上，可以看见千姿百态、大小不一的鱼、弓箭以及一些模糊不清的符号。在其它地方，有用弓箭武装的印第安人的图像，他们的脚边有各种各样的昆虫、蛇和鼠，还有各种形式的线条和符号。尽管对加利福尼亚的印第安人进行了广泛的询问，然而仍然不能确定这些图像、线条和符号意味着什么。从他们所说的话中，能被断定的惟一一件事情是，他们和他们的祖先一脉相承，对于这些绘画的意义一无所知。

墨西哥史家米吉尔·利昂－波提拉在他的《安提瓜岛加利福尼亚的自然史》(1972年）中附带提到下加利福尼亚的大型壁画，并引用约瑟夫·玛丽阿诺·罗特亚（1759—1768年间，在圣伊格纳西奥的一名传教士）的文章：

> ……大概会引起争议的关于加利福尼亚有巨人的依据可以归结为3种：第一，各地都遇到巨人的骨头。第二，有绘画的岩洞。第三，老年人的普遍信仰。……我恰好考察过几个绘画岩洞……其中一个可能是（长约9—10米/30—35英尺，宽约5米/16英尺）……从顶部到底部，全都绘满了各种各样的男人、女人和动物

①嘉布遣会的正式名称为嘉布遣小兄弟会，为天主教方济各会的一支。——译者注





一些壮观的大型岩石绘画，题材为动物和人，位于下加利福尼亚（墨西哥）平塔达洞穴中。年代不详。18世纪时，传教士约瑟夫·玛丽阿诺·罗特亚描述这个地区的绘画如下：

对我来说，这些颜色的耐久性看来值得注意。因为在暴露的岩石上，这些绘画无疑长年累月经受了狂风侵袭、日晒雨淋和大水冲刷。然而，尽管经历了这一切无情的磨难，很长时间以后，它们仍清晰可见……如果没有适用于这项工作的脚手架或其它器械，那就只有巨人才可能在如此高的地方绘画了。

20世纪60年代早期，专写犯罪题材的富翁作家加德纳最早"重新发现"了这个地方及其附近的其它带有绘画的岩棚。他乘直升飞机进入这个地区，后来又把美洲岩石艺术专家克雷芒·梅克汉带过来进行相应的研究。

的图像。男人穿着有袖的宽松衬衫，此外，还有外套和裤子，但没穿鞋。他们把手摊开，伸展的胳膊略微上抬。女人之中，有一人头上堆着蓬松的头发，穿着当地墨西哥样式（称为huipil）的服装。动物画描绘了现在所知的生活在那片土地上的所有动物，如鹿、杰克兔等，还有现在也不知道的类似狼和猪的其它动物。它们的颜色与在特雷斯·维吉尼斯火山发现的绘画颜色是一样的：绿色、黑色、黄色和接近肤色的颜色。

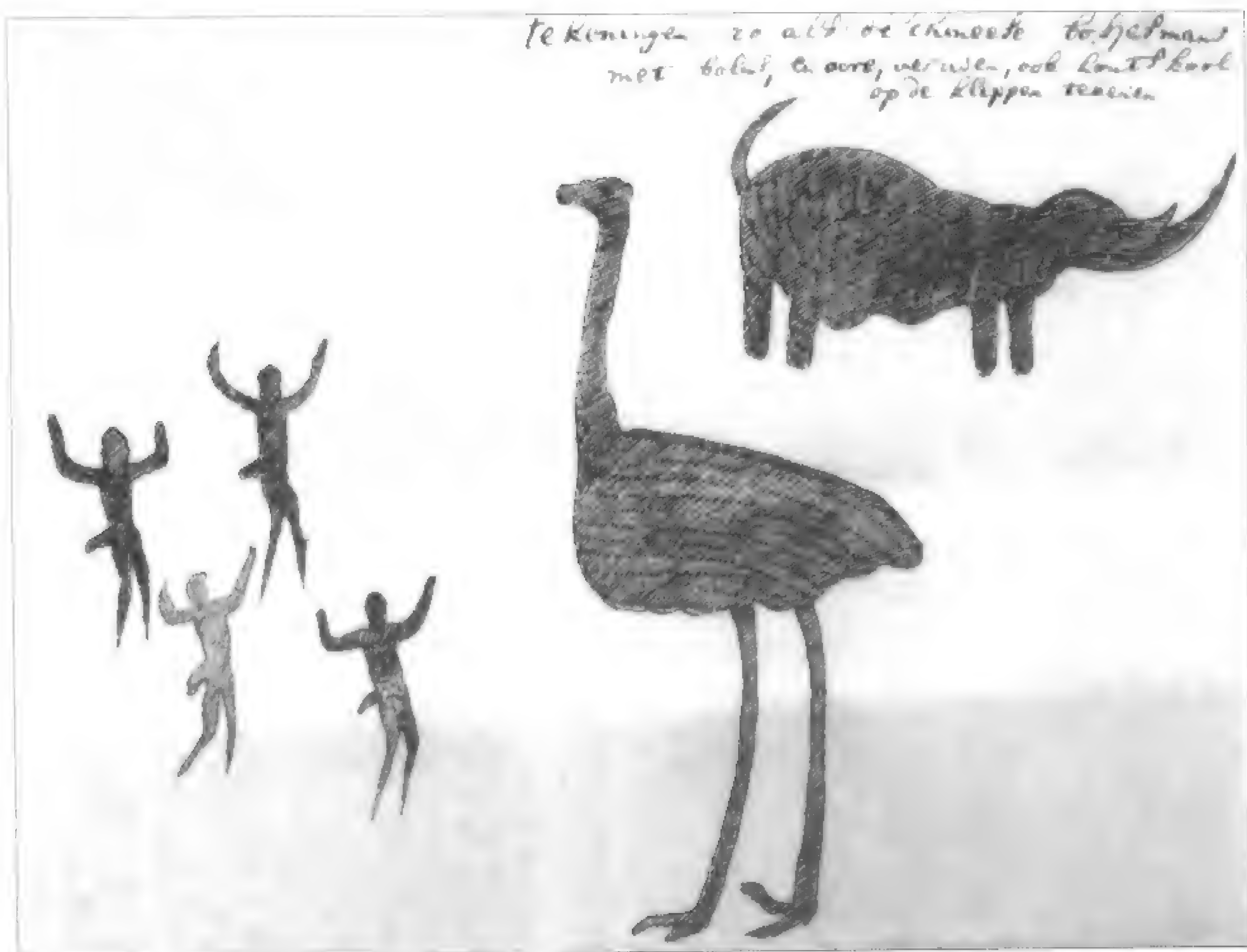
利昂-波提拉也引用了弗朗西斯科·埃斯卡兰特教士关于另一个岩洞的记录。这个岩洞长10多米（35英尺），宽约5米（16英尺）或更宽，高约5米。根据该记录，当地人（科希米人）有一些传说，认为他们及他们的祖先同那些画家毫不相干，传教士们也认为这些绘画古老得令人敬畏。"（它的）平顶被画过，都是动物或携带弓箭的男人形象，表现印第安人的狩猎活动……他说这是没受过训练的绘画，与这类艺术的精美要求相去甚远。然而，他使我们理解，它们的作者比那个地方（现在的）土著居民有更多的实践、更大的才能和更丰富的理解力。"

18世纪的耶稣会传教士、西班牙人米吉尔·德尔·巴科，写了数百页关于加利福尼亚的手稿，但没有发表，直到这些内容出现在利昂-波提拉的书中。德尔·巴科叙述这些绘画的尺寸时说：

……当地人说，那些巨人是如此高大，以至于当他们在洞顶作画时，不得不躺在地板上。即便如此，他们也能画到最高的地方。这个异常夸张的神话，如果要证实其合理性，就必然需要那些人的身高至少达到9米（30英尺），除非我们想像他们手里拿着极长的画笔！……要说服自己是比较简单的。为此，他们找到一些用来制作一具脚手架的木头，并把它们运到这个或这些岩洞里。

非 洲

18世纪，在非洲也开始发现岩石艺术作品。1721年是最早提到岩石艺术的年份。那时，在上呈里斯本皇家历史学会的一份报告中，一位在葡萄牙殖民地莫桑比克的牧师提到一些岩石上的动物绘画。1752年，多明戈·范·德沃勒·德塞尔费龙报道了在拉斯帕尔马斯（加那利群岛）的贝尔马科岩洞里的雕刻作品。他把这些漫不经心发现的图像看作是纯粹"心不在焉的乱写乱画"，它们是"偶然"出现的或者是由于"古代野蛮人的想像"而产生的。同年，由恩塞恩·奥古斯特·弗雷德里克·布特勒领导的探险队员们，在离他们的开普敦（南非）基地320公里（200英里）开外的地方，注意到位于好望角东部的大鱼河河谷里的岩石绘画。他们认为，这些绘画是"小中国人"（布须曼人／桑人）的作品。已知最早的非洲岩石艺术复制品，是在乔奇姆·范·皮雷滕贝格总督领导的对好望角以东斯尼乌贝根（雪山）的探险活动中（1777–1778年），由罗伯特·雅各布·戈登上校和他的随从兼绘图员约翰内斯·舒马克绘制的。约翰内斯·舒马克在1777年由总督的儿子H.斯维伦贝格领导，前往好望角南部或西部地区探险的途中，已经尽可能地复制过一些岩画或岩石绘画（他称它们为teekeningen——图画）。根据戈登



戈登上校于1777年在南非临摹的壁画（年代未知）之一，现收藏于阿姆斯特丹的莱克斯博物馆。这幅画以一头大象、一只鸵鸟和四个阳具突出的男人为特征。画上的题字提到，这些由"所谓中国布须曼人"所作的图画利用了岩石上的有色粘土、赭石和木炭。布须曼人的岩石绘画没有给戈登留下什么特别的印象。

的叙述：

> 我在这里首次看见岩石上的图画，有些画得不错，但整体上是拙劣或夸张的。他们画了各种动物，主要绘成黑色或红色、黄色，还画了一些人。我很容易理解，为什么据说他们要画不知名的动物，因为人们不得不对它们是什么的问题开动脑筋。在这个积满了狒狒粪便的洞穴中临摹了最好的作品之后，我们向自己的车队走去。

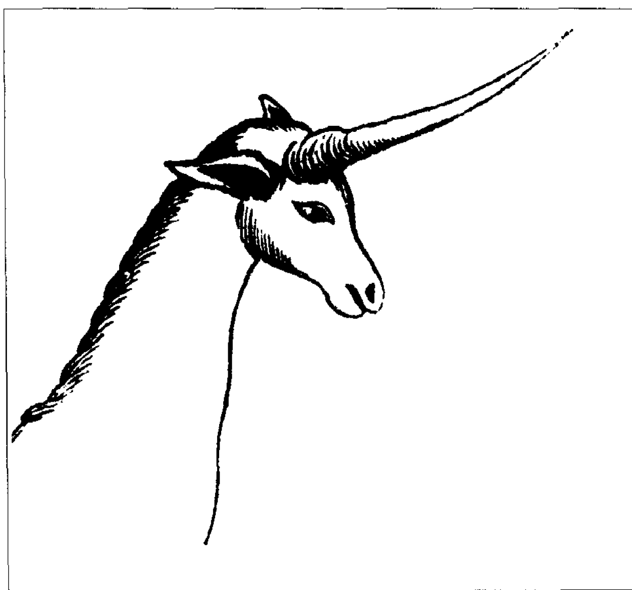
最早提到好望角北部岩石艺术遗址的文字，看来是瑞典人H.J.威卡尔记载的道听途说。1778年，当沿着奥兰治河旅行时，他听说在一块平坦的岩石上刻有"动物的足迹"。1790–1791年间，雅各布·范·雷恩于一次探险中在日记里记录道："布须曼人在一块石崖上作了大量绘画，描绘栩栩如生的牛羚和一个戴着英国禁卫军团制服帽的战士。"

法国旅行家勒威兰特出版了一本有关当时南非的书。在书中，他认为布须曼绘画不过是"瞎涂乱画"而不予考虑。在提到好望角东部的一个岩洞里的图案时，他还说："荷兰人相信它们已有一两个世纪之久，并称布须曼人对它们顶礼膜拜。虽然这种说法极有可能，但没有任何证据能够证明它。"





马鲁塔的魔鬼岩石上的食火鸟及鸟蛋的雕刻，位于澳大利亚悉尼附近。这只鸟从嘴巴到尾巴超过2米（约6英尺）长。创作年代未知。在悉尼土著居民对这一地区雕刻的有关叙述中，仅知的情况是：这一地区的部落领袖之遗孀古斯玻里女王定居在第一湾附近，1847年前，她有时应邀为一群欧洲人展示并解释悉尼港北端一些遗址上的岩石雕刻。她说她父亲告诉她："它们是黑人同胞在很久以前雕刻的"，除了举行跳舞或仪典之类特殊活动，部落成员都要远离这个地区，因为"在那周围嘈杂的走动太多了"。



一幅动物头像岩画(年代未知，可能由布须曼人所作)的摹本、出自约翰·巴罗爵士于1801年出版的一本书。这是公开发表的第一幅非洲岩石艺术作品的摹本，但并非十分准确。巴罗认为、这只动物是独角兽:

我们最后来到一处高深隐蔽的峡谷，顶上有一个深邃的岩洞，洞口被茂密的灌木丛覆盖着。队伍中的一个人……使我们注意到洞穴的各面绘有图画。清理完灌木后，阳光射入洞内，我们仔细检查了大量图画，其中有些画得还算过得去，而其它则是胡抹乱画。我们还发现有个图形显然是想用前额上突出的一根独角来象征这是一头野兽。这头动物的身体和腿被抹去了，而把空间让给了一头站在其正前方的大象。

开普殖民地的总督秘书约翰·巴罗爵士是最早设法理解南部非洲岩石艺术的人士之一。1797-1798年间，巴罗在穿过该殖民地及更远处的旅途中，因看到岩石绘画而感到兴奋，并惊讶地以为它们可能是由一位作家于1731年曾经描述过的人创作的。那位作家把他笔下的人们写成缺乏秩序、没有固定住所和宗教生活的“一群被抛弃的可怜人”。巴罗评论道:

在旅行期间，我经常听农民提到在斯尼乌贝格后面的山中有由鲍杰曼人所作的图画。但我想当然地认为它们不过是胡乱涂鸦，类似无人居住的房屋门上、墙上的那些画，是无聊的孩子们的“作品”。当我发现这些图画完全不是这么一回事时，真是令人高兴……在一个地方，有个因瀑布而形成的巨大的、奇特的洞穴……洞穴一侧，在一条长长的、凸起的脊下，有一小块光滑的白色沙岩，上面有几只动物的略图，试图讽刺性地表现那些“殖民者”的可笑情况和荒谬姿态，刻画出它们的一些最一般、最突出的习惯特征……很容易把长颈鹿与其它动物区分开来，犀牛和大象也容易辨认……我们在旅行期间所遇到的几千个动物图像当中，没有一个是外表恐怖怪异的，没有一个会被认为是想象的作品、“大脑的产物”。恰恰相反，它们通常就像被这些画家的多才多艺所允许的那样，是对自然界的忠实表现。

(《关于1797－1798年在南部非洲内地的旅游记述》第一卷)

这里的岩石艺术作品之精美使巴罗认为，“欧洲殖民者的行为”导致布须曼人变得更加“野蛮”。他对这些艺术作品的美学方面的问题尤其感兴趣，并认为是欧洲意义上的真正“艺术”。当问起它们的年代时，有人告诉他，已知一些绘画是新的，而其它作品则“从人们最初定居到这块殖民地上时就有”:

在洞穴平滑的各个表面，有野蛮人绘制的一些动物的图画。许多画属粗制滥造，但有些则画得非常之好，不能不引起人们的注意。其中画有不同的羚羊，每只都独具特色，别具一格，以至于可以毫不费力地确认这些画的原型。在大批动物当中，有匹斑马画得妙不可言。这个动物的所有条纹和特点都被精确地表现了出来，各个比例看上去也恰如其分。我们不能指望这些野蛮人会审慎地运用粗犷的笔触、明暗的效果来赋予这些画以精神和力量，但我们可以指望轮廓的准确和不同部位的适当。比那只斑马要差的画也出自同一雕刻家之手。他们用来绘画的

材料是木炭、陶土和各种赭石。被描绘的动物有斑马、大羚羊、跳羚、短角羚、非洲大羚羊、狒狒和鸵鸟……几个十字、圆圈、点和线排成一个长列，好像要表达某种含义，但在表现这些无生命的物体的时却没有做出其它努力的迹象。

澳大利亚

这个时期，另一块大陆——澳大利亚的岩石艺术作品也被“发现”了。事实上，荷兰商人J.基兹于1678年就写了一份关于新几内亚岛（伊里安岛）西部斯皮尔曼斯湾一块石崖表面上的岩画报道，但那时没有受到重视。欧洲人在澳大利亚的发现始于殖民化的最初几个月。到下一个世纪，随着探险家和殖民先驱者进一步涌人这块陆地，发现便时有所闻。但起初，岩石艺术遗址却发现得很少或很少被记录在案。殖民者们极少询问有关图案的意义，岩画艺术被视为原始人孩童般的绘画尝试，其地位远远低于同期的欧洲艺术。

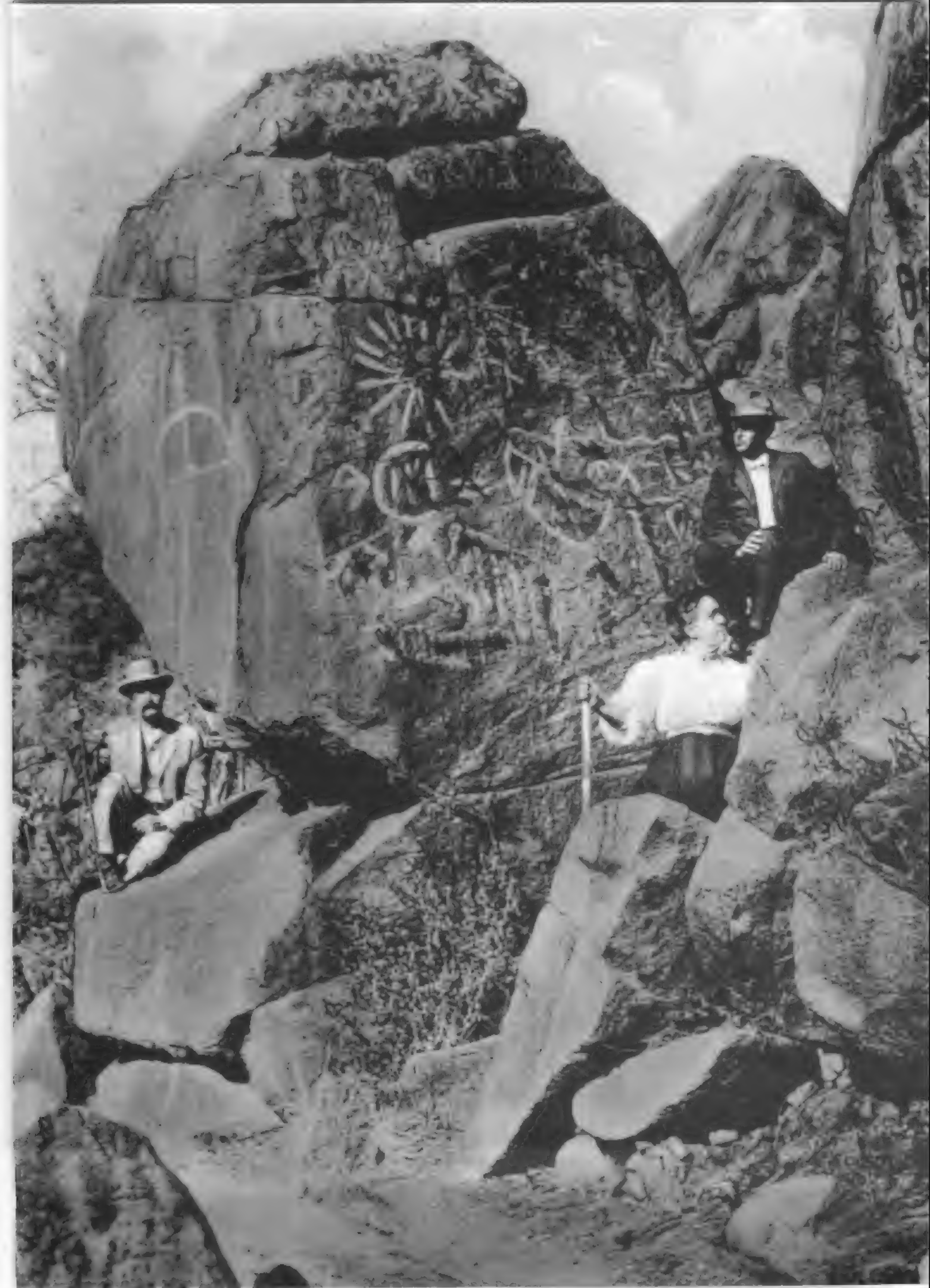
已知的最早发现澳大利亚岩石艺术作品的是欧洲人阿瑟·菲利普总督。他是第一舰队司令，又是1788年在杰克逊港建立的殖民地的领导人。由他领队的对周边地区的短途探险活动，于悉尼附近的班特里湾发现了有关作品。第一舰队的外科医生约翰·怀特在1788年4月16日的日记中描述道：“我们看见……他们具有创新能力的一些证据。他们的聪明才智表现在那些刻在一些大石头光滑表面的各种图像上。这些图像主要描绘了他们自身的各种姿势和他们的小船，以及几种鱼和兽。考虑到他们使用的工具之简陋，这些图像看来已经展示出他们的十分勉强的写实水平。”

当菲利普于1788年5月15日首次被派遣到悉尼勋爵[①]时，他提到：

> 在波塔尼湾、杰克逊港和布罗肯湾，我们经常看到人、盾牌和鱼的图像被草草地刻在岩石上。在一座山顶上，我看见一个男人的形象，他摆出了一副将要跳舞的姿态。这个作品比我以前见到过的好多了。还有一只大羚羊的图像被刻画得格外好，足以使每个人都感到满意：它刻画的是动物。

因此，到18世纪末，史前岩石艺术作品已经受到关注，甚至被日益频繁地复制下来，尽管它们被复制得不是十分精确。随后的一个世纪则是一个转折点：不仅发现的数目增多，而且人们开始认识到有些作品属于遥远的古代。

①地名、亦可音译为悉尼勒德。——译者注



第二章 19世纪和20世纪：史前艺术受到赏识

19世纪中叶，正当考古学建立之际，人类久远的古代和史前概念开始为人们所接受，于是，关于史前艺术的研究被日益扩大、越来越系统化，并且得到越来越充分的证据。

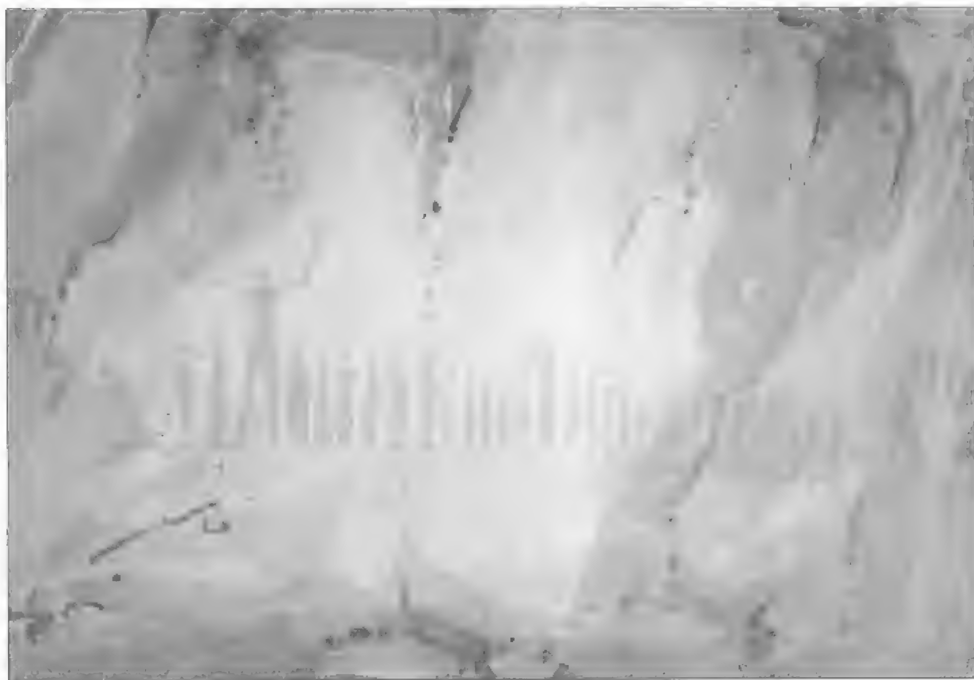
左页图：在早期的照片当中，几乎没有人在岩石艺术作品旁边留影。这张用手工着上轻淡颜色、显然未经修饰的百年老照片，是一张美国加利福尼亚南部河边县穆里塔温泉胜地的广告。由于人工开发和洪水泛滥的影响，这块令人印象深刻的巨石绘画，只在地表之上残留了一些痕迹。创作年代不详。

19世纪

澳大利亚和大洋洲

在澳大利亚，各地区的发现逐渐增多。1803年1月14日，英国航海家和探险家马修·弗林德斯[1]第一次环航这块大陆。当探查海岸线并制图的时候，他在阿尼姆东北部附近的查斯姆岛（澳北区）第一次发现了绘有壁画（绘画）和模印图案的岩棚。他记述了这些岩洞的地理位置，鉴别了一些图像，思考了所使用的一些绘画材料，甚至试图对此做出民族学的解释：

在峡谷深处的两侧，有很深的洞或洞穴延伸进山崖底部。在洞壁上，我发现了一些粗陋的图画，用木炭和某种类似红色颜料的东西画在白色岩石的表面上。这些图画描绘了许多海豚、海龟、袋鼠[原文如此]和一只人手。韦斯托尔先生后来



一幅壁画的水彩画摹本。为画家威廉·韦斯托尔于1803年在弗林德斯环绕澳大利亚海岸线的旅途中所作。此图出现在弗林德斯于1814年发表的报告当中，是最早得到复制的澳大利亚的岩石艺术作品。韦斯托尔的绘画相当精确，除了在实际的壁画中是34个人[1]，他们好像要登上一只船首高翘的小舟，那个高个子站在船首，一只手握着一根类似于矛的投掷器，另一只手则拿着十根鱼叉索，绳索指向一条儒艮（人鱼）。年代不详。

(1)原文如此。上面引文中是32人，彩图上亦是32人，此处可能系作者笔误。——译者注

①弗林德斯（1774–1814），测绘了大部分澳大利亚海岸的航海家。——译者注

亲临察看，发现一只袋鼠的形象后面跟着一队人（32人）。这队人中的第三个比其他人高出两倍，手里握着某种类似杰克逊港土著居民的Whaddie或木剑。作者也许是想描绘一位首领，他们不可能像我们一样，用衣服或装饰来表明一个人的优越地位，因为图中所有人的穿戴完全没有两样。因此，为了体现首领的优越地位，便在他的身上加上了一件武器。他们与古人类似，似乎把人的优越性当作了高级权力的主要象征。的确，在人类社会的早期阶段，权力通常表示着一种尊显地位。



在格雷[1]的《在澳大利亚西部和西北部两次探险的日记》（1841年）中的石版画，显示一处岩棚（第31页图）和岩棚中的壁画（右图）。格雷探险西北时，还是一位年轻的英国军官。当设法穿过格莱内尔格河源头的一些起伏的沙岩山脉时，他偶然遇见了这些岩石艺术作品。“第一次看见这个人体的大脑袋和上半身时，我无疑十分吃惊。它俯着身、狰狞地盯着我……我对这个粗蛮图像的念头，真是难以言表……它的脑袋被明亮的红射线环绕着。”有辐射线的头像的尺寸是大约100×78厘米（约40×30英寸）。年代不详。

[1]格雷（1812—1898），英国殖民地的行政长官。1848年受封为爵士。——译者注



约18年后，探险家和植物学家艾伦·坎宁安在离昆士兰州不远处的克拉克岛上，有了进一步的发现。1821年6月22日，他发现了昆士兰州第一批重要的岩石绘画藏品，并把这些发现与弗林德斯的发现做了比较。弗林德斯发现的那些图像是用一根烧焦的木棍绘成的，“但这个超过150个图像的绘画……看起来至少比那些仅仅用一段烧成炭的木头绘制而成的图画要更接近于精练”。

下一个发现的地点是在塔斯马尼亚岛。1830年9月4日，塔斯马尼亚岛和维多利亚的土著居民保护人乔治·奥古斯塔斯·鲁宾逊，在这个海岛的西北海岸上发现了一个由圆点环绕的雕刻圆圈。三年后，在同一地区，他“看见当地人刻在岩石表面的大圆圈，其中一些是脚，直径为18英寸”。

1838年3月26日，英国探险家格雷看见金伯利地区的最早画廊，包括体现旺吉纳式[①]（祖先精神）的绘画：“当仔细查看一些灌木丛时，我突然看到在我们上方的那些沙岩上有一幅非常惊人的大图像正向下凝视着我。查验之后，才知道这是一个岩洞入口图。进去之后，我发现这个岩洞里还有许多值得注意的绘画。”

虽然格雷在他的《在澳大利亚西部和西北部两次探险的日记》（1841年）中，把那个图像上的“光环”图案解释为一种东方风格的原版画，但他是一位真正的

① wandjina，也作wandjinastyle。译为“旺吉纳式绘画”，指澳大利亚洞穴画中描绘创世纪传说中神话人物的绘画形式。澳大利亚现代土著相信，这些人像是西北部金伯利地区史前居民旺吉纳人所绘制。这一地区是发现旺吉纳式洞穴画的惟一地点。每一幅都经土著旺吉纳血统的在世最年长者修补或重画过。旺吉纳式人像魁伟、呈鬼怪相、无嘴。放大的脸部总是涂成白色。头部通常以红晕圈或马蹄形花边环绕，并有向四周放射的线条，人物的四肢用简略方式描绘，足部画作足迹状，这是狩猎文化重视猎路标记的表现。旺吉纳人像色彩以白色和天然赭石色为主。因为土著居民认为，这两种颜色中包含水与血的元素。参见本书第8章。——译者注





被一些当地人视为Kuion（一个传递坏消息的人）的图像。这些描绘精美的圆脑袋的人像，属于澳大利亚金伯利地区的塔塞尔－布雷德肖类型，长约79厘米（约31英寸）注意他举到头顶上的胳膊，有一个宽大的网状附加物从腋下悬垂下来，胳膊上悬挂着穗。创作年代不详



1786年，赴复活节岛的法国探险队中的画家杜克·德凡西所作的素描。它表现了该岛居民与他们的雕像，他们的外表被画得有点像欧洲人。图中也表现了岛民们的偏好，他们擅长偷拿那些引起他们好奇的游客的东西，为此还经常利用岛上的女人做诱饵或分散游客的注意力。图中探险队队长拉彼鲁兹伯爵[1]正在测量一座moai（巨大的雕像），它的Pukao（石制的头饰）仍完好无损。

先驱者。在接下来的几天里，他对那个遗址尽力做出了详细的描述、测量并复制了某些画面上的彩色略图。格雷后来成为乔治爵士、开普殖民地（南非）的总督。在开普，他又成为一个先驱者——这一次是鼓励记录布须曼人（桑人）的语言和神话。

1891年，探险家约瑟夫·布雷德肖在金伯利发现了一种风格迥异的岩石艺术类型——精致的绘画人像，后以"布雷德肖（图像）"而闻名。他出版了这些图像的略图，把它们描述为"似乎属于遥远古代的大量原始绘画。我并不把它们归结于黑种人"。

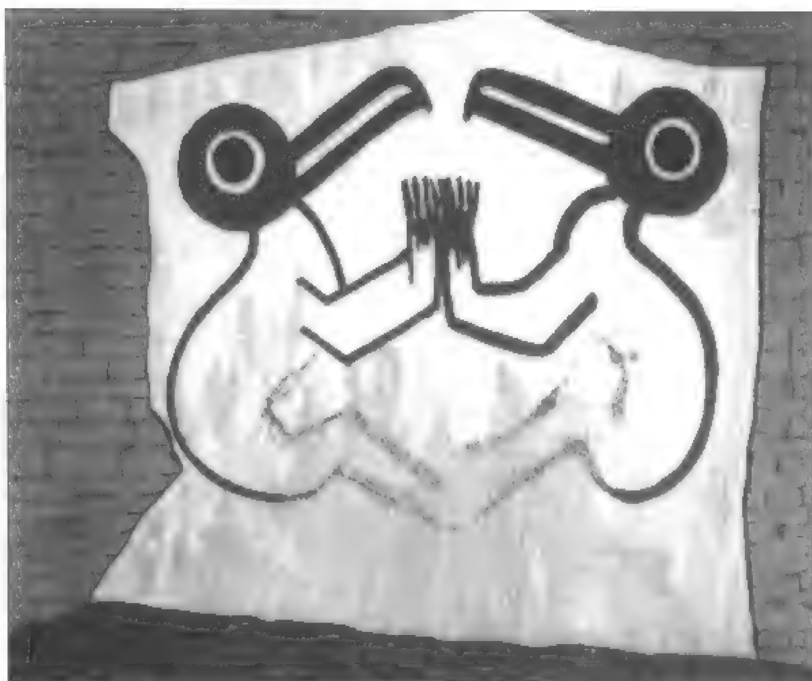
1845年，德国探险家和地质学家莱希哈特博士[1]做了关于阿纳姆岩石绘画的最早报道。他的第一个发现便是绘有一只长脖子海龟图像的岩棚。然而，直到19世纪80年代早期，随着欧洲的野牛狩猎者侵入卡卡杜，这些绘画才变得较为人知。19世纪70年代，在迈克路尔湾的一次航行途中，荷兰商人T.B.利昂遇到了新几内亚的一些岩石绘画，但他认为它们是些印度符号。1887年，新几内亚的岩石艺术作品被拍摄下来。

在波利尼西亚[2]也很快有了发现。1824年，威廉·埃利斯在夏威夷观察到了岩画（岩石雕刻）。1852年，勘测员沃尔特·曼特尔在新西兰对塔基罗亚（北奥塔哥）的岩棚绘画（用红色与黑色颜料精心绘制，显然是抽象的图案）做了最早的记录。曼特尔记录了一些图形的意义，这是在岩画仍然靠绘制的时代，在世界上被记录在案的少数尚存的一手材料之一。

(1)拉彼鲁兹（1741—约1788），法国航海家，进行了范围广泛的太平洋探险活动。——译者注

①莱希哈特（1813–1848），探险家和博物学家，澳大利亚最早的民族英雄之一。——译者注

②即中太平洋群岛，意为"多岛群岛"，包括夏威夷群岛、萨摩亚群岛、汤加群岛和社会群岛等。——译者注





沿着南部海岸，在东西两侧，我们经常看见大量直线、半圆或同心圆，还有一些粗糙的人像被雕刻在坚实的火山岩上。它们看起来不是用铁器刻的，而是用石斧或者比被雕刻的岩石还坚硬的石头雕刻的。通过询问，我们发现这些图画为以前的游客所作——源于一种动机，类似于促使一个人把他的姓名的第一个字母雕刻在石头或树上，或者游客把他的名字记录在签名簿上，以便告诉他的后来者他曾经到此一游。

由盖舍勒上尉指挥的、于1882年去复活节岛的德国探险队所作的石版画，附于盖舍勒的报道《复活节岛——南海的一个史前文化遗址》一文中。这是已知最早的关于这个岛上的岩画和壁画的复制品。年代未知。（左上图）一块厚石板上的两个鸟人图，高0.95米（3英尺），发现于奥伦哥一座房屋内。（右上图）一块石板上的神祇（?）图画，高0.94米（3英尺），发现于奥龙哥的一座房屋内。

关于复活节岛，已知最早的欧洲发现者（荷兰人于1722年到达）和所有后来的游客，都清楚地看见并提到了岛上的那几百座巨大雕像。然而，它的岩石雕刻与绘画不仅没有受到关注，甚至根本没有被提到。直到1882年，在一艘德国轮船的4日游中，海军上尉威廉·盖舍勒关于这次游览的报道中才提到了这里的岩画。他不仅研究了一些房屋里的绘画厚板及“海鸟蛋之神”的浅浮雕岩画，而且还研究了奥龙哥村周围那些供礼仪装饰用的“女性”岩石雕刻。

非洲和近东

在非洲地区，岩石艺术作品是吸引探险家注意力的首要历史证据。例如，1816年，英国船长J.塔基在刚果河（扎伊尔）河口发现了位于现在安哥拉的一块被雕刻过的岩石，把它命名为Pedra do Feitiço（偶像岩石），还发表了对其中的人物、动物和各种物体（如船、步枪和轿子等）图像的详细描述。

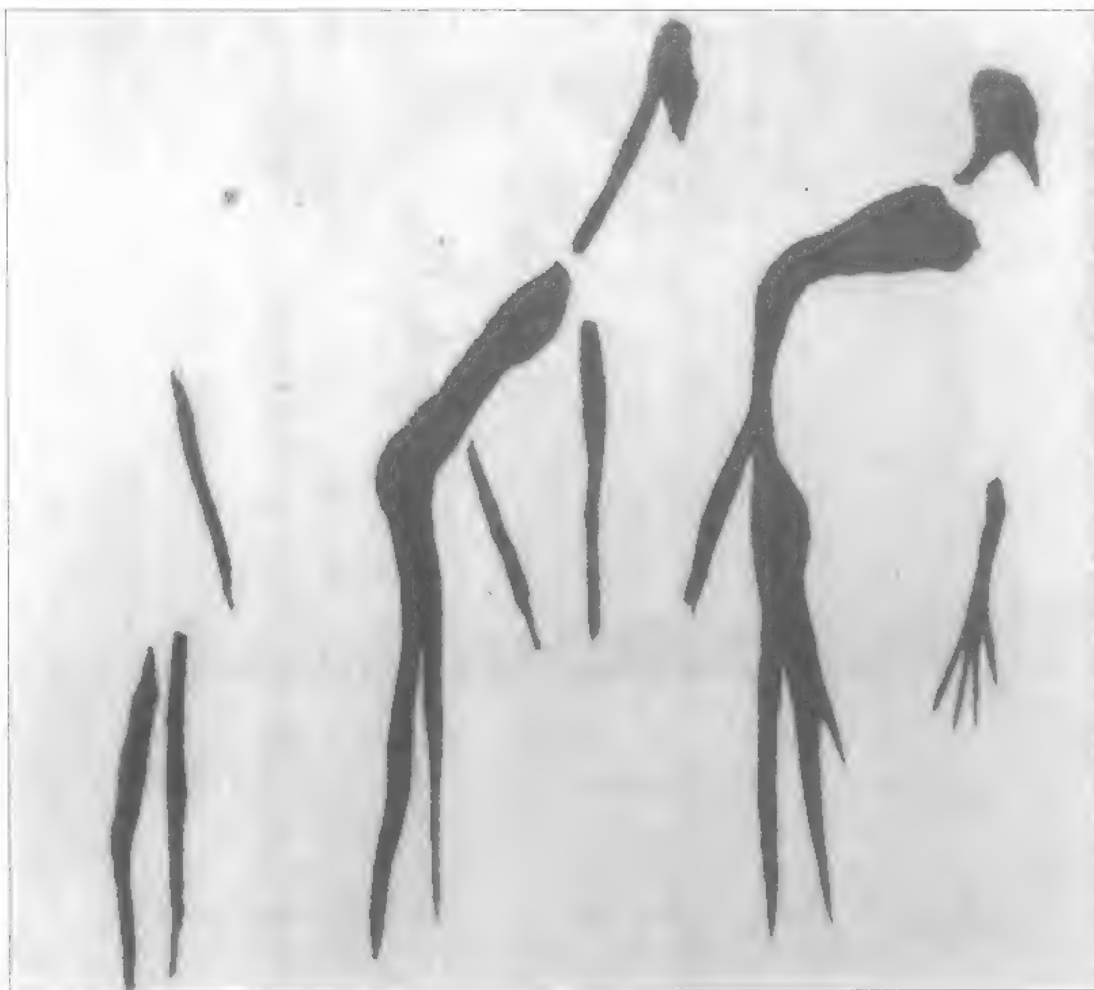
1835年，另一个英国人詹姆士·亚历山大爵士旅行到现代南非的奥茨胡恩附近时，也注意到了一些突出的绘画岩石。他在《西非殖民地的考察之旅描述》（1837年）中插入了这些绘画的三幅摹本。这些摹本是他的导游、一位民用工程师、开普殖民地的总检查员C.C.米切尔少校所作的。与巴罗（见第1章）一样，亚历山大十分惊奇地发现：

南非壁画，可能为布须曼人所作（年代未知）。C.C.米切尔少校摹画。詹姆士·亚历山大爵士的《在非洲西部殖民地航行考察描述》(1837年)一书复制了这幅画。

右图：亚历山大描述道：

这些图形……发现于克罗姆河以北的一个峡谷的山坡上……正如图中显示的，弓的使用可能给南非的古物研究家提供了推测的依据，因为人们从不知道卡菲尔人(Kaffirs)[1]曾经使用过这种武器。

(1)卡菲尔人，指南部非洲操班图语的民族集团，也指阿富汗东北部兴都库什山区的民族。——译者注







左页下图：亚历山大描述这幅画如下：

这组人……显现在一块岩石的表面，地点是兰克鲁夫的米斯甘德地产北端的瀑布附近……（这幅画）似乎表现了女人们请求和平的使命，或者是女人们的一种舞蹈。因为其中一个原因，她们被排列了起来。根据男人们（也许是首领）的客气态度来判断，她们肯定是受到了亲切的接待。



左图：这一作品……发现于一个狭道里。布莱克河从兰克鲁夫流经这里，奔向卡纳希村……我们即使利用推测也不能对读者说明原创者的意图，但一些从前土著居民的说法暗示，图中的双重特性也许可以归因于白人。

位于现代奥茨胡恩附近的兰克鲁夫的这个图像，现在作为伊泽尔杰格斯普特岩石绘画而闻名。南部布须曼人的后代仍到这些岩棚处举行仪式和欢庆节日。他们有一种信仰制度，其中广泛提到了“水中仙女”。1875年，有篇报道记载了一个布须曼老者的叙述，内容与传说雷同。这些人正在举行青春期仪式，而占卜者献祭的对象仍然是水的祖先。

这些未开化的艺术家们的粗糙作品并非一无是处。它们虽然在比例上存在缺陷，但是比那些常见的、人们所画的作品更接近于人像。后者无论有怎样的教养，却完全否定了这些绘画所显示的才华。的确，这一点在现场体现得最为明显：某个文明的笨蛋在图像旁边对其做了各种可怜巴巴的攻击。

亚历山大意识到这些艺术作品中有一些一定是属于古代的，他说米切尔“对所有这些图画（比如仍没有受到岁月和气候侵蚀的图画）做了忠实摹本。而大量图画已经被岁月和气候蚀损了”。他也注意到这些绘画的颜料，“似乎是一种主要成分为铁锈的调制品”。他把这些图像看作是一些叙述，他试图“阅读”它们（见第7章）。

1857年，著名的传教士和探险家利文斯敦[①]提到雕刻在安哥拉旁哥·A·恩敦哥岩石上的脚印。根据当地的口头传说，这些是金伽女王的脚印。

从1867年起，地质学家乔治·斯托为奥兰治自由州和好望角东部（南非）的岩石艺术作品做了许多摹本。1870年，他在一封信中说道：

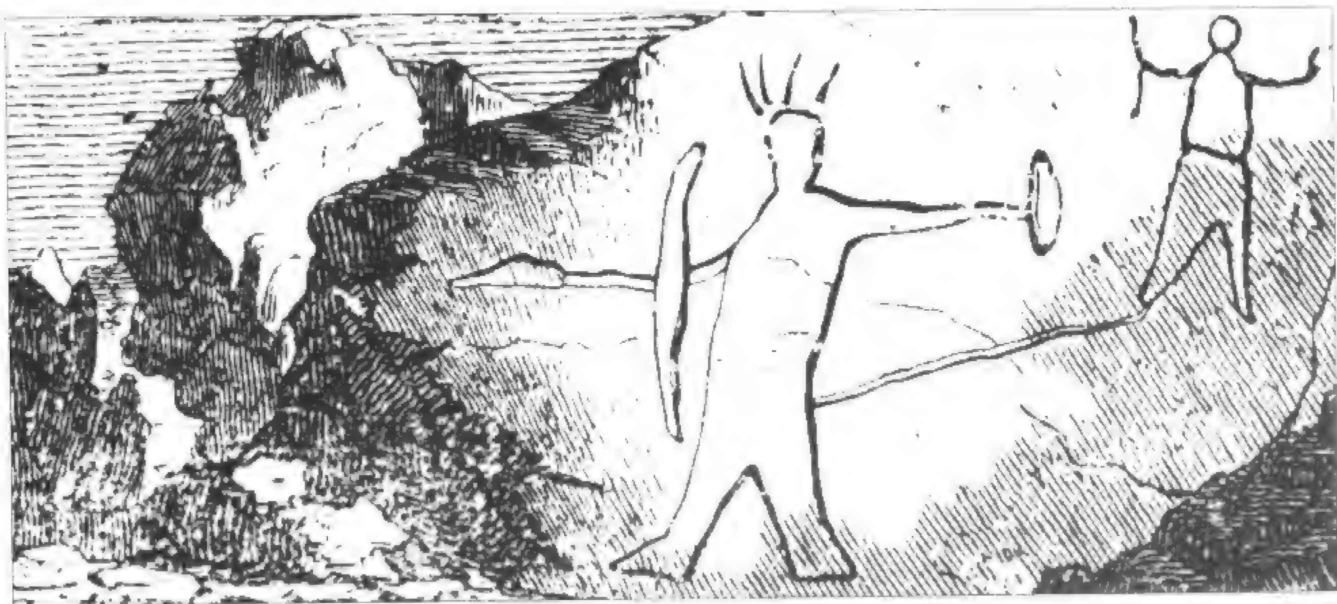
在殖民地的这个地区和卡弗拉里亚的崇山峻岭之中，我长途跋涉，来到布须曼人的古老岩洞里。由于这些绘画正在被迅速地毁灭，我突然想到，在这些有趣的遗迹（由一个几乎灭绝了的种族所作）被彻底摧毁之前，我要把它们复制下来……很幸运，我能够完成许多摹本，如狩猎、舞蹈和战争场景等等，以及表现战争的方式、狩猎、武器和化装用具等图画。

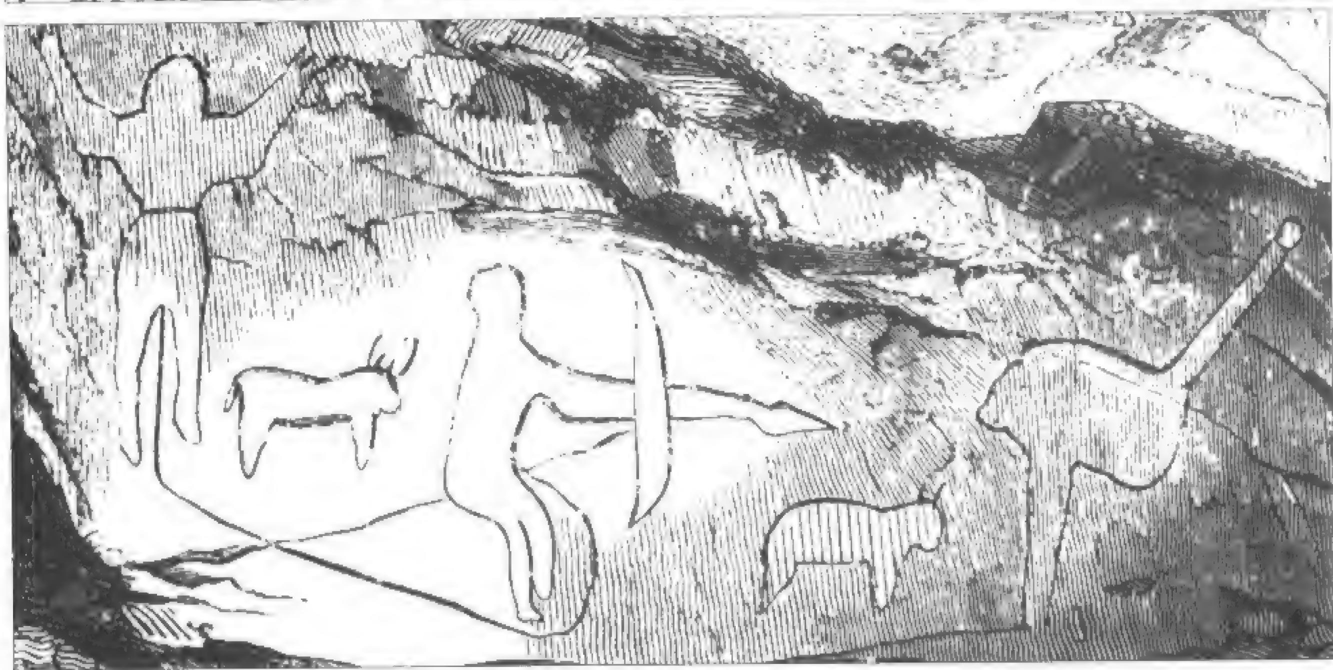
然而，斯托的大部分摹本，包括水彩画和铅笔画，直到1930年才得以出版。他是很有选择性的，经常忽略几百个举止寻常的动物和人物的图像，而只摹画他设想要表现的一个仪式的某一小部分。他也表现出典型的维多利亚时代的古板、拘谨，忽略了显而易见的射精或交媾的形象，可能是因为它们当时不适于出版吧。他的摹画方法是，在草图纸上作一个初步的摹本，然后再把这个草图描绘到美术用纸上（由于有时缺纸，这似乎使他不得不把一个遗址的不同部分甚至不同岩洞的图像画到了一起），接着，他使用从岩洞地面上捡起来的原先布须曼人用过的颜料给这些摹本上色。到他临终之际，他总共作了74幅插图。而且他还通过询问他所认识的布须曼人，以努力解释这些图画的含义。

他说，其它图画太有伤风化，永远不应该在他的卷宗里出现。“人们可以看见，违反习俗的性交使火灾降临到那些城市（它们的名字你们很熟悉）。一种违反道德的结合，毫无掩饰，尽收眼底。……根据忒奥克里托斯[②]的说法，那种奇怪变态的欲望使西西里岛的牧羊人和他们的山羊媾和。在希欧特也有类似的情况，只是那些温和的动物被狮子取代而已”。

①利文斯敦（1813–1873），苏格兰传教士和探险家。在非洲南部、中部和东部旅行并进行传教活动达30年。他反对布尔人和葡萄牙人对非洲人的歧视。——译者注

②忒奥克里托斯（约公元前300–前260），希腊诗人，牧歌的创始人。——译者注





弗朗索瓦·费利克斯·杰奎特绘制的阿尔及利亚的岩石雕刻摹本："一家人外出打猎"（下图）和"一个战士对儿子的教导"（上图）。这只是杰奎特发表于1847年的图书中的两幅插图。

另一个临摹先驱是19世纪70年代好望角的行政长官约瑟夫·奥彭。他出版了一本书，其中包括一些彩色插图。他聆听过布须曼人、尤其是一位名叫青（Qing）的桑人对那些艺术作品的谈论。奥彭的著作必定极大地刺激了德国语文学家威廉·布列克[①]。19世纪70年代，布列克和他的妹夫露西·劳埃德花了若干年的时间，一起调查研究南非布须曼人的语言和文化，逐字记载的关于布须曼人的生活、仪式和信仰的证据多达12000页。布列克还请求用摄影给岩石艺术作品制作忠实的副本，使那些作品能够根据有关它们的民间传说而为人们所理解。与早期神气活现或过分简单化地看待非洲岩石艺术的作家们不同，布列克极力主张，这些绘画不应该被看作是"因为无聊的消遣而纯粹胡抹乱涂的东西，应把它们看作是一种尝

①布列克（1827–1875），德国比较语言学家，因对南非诸语言所作的开创性研究而赢得"班图语语文学之父"的称号。——译者注

试，尽管不完美，但一种真正的关于艺术的思想观念深深地震撼了布须曼人的心灵，使之充满了宗教感情”。一些绘画的摹本由好望角的热心人士所作，它们被展示给布须曼人，以求得解释和意见。露西·劳埃德在斯托去世后买下了他的画，后来将它们遗赠给布列克的女儿多萝西娅。多萝西娅最终设法在1930年出版了它们，这大概是斯托死后近五十年的事情了。

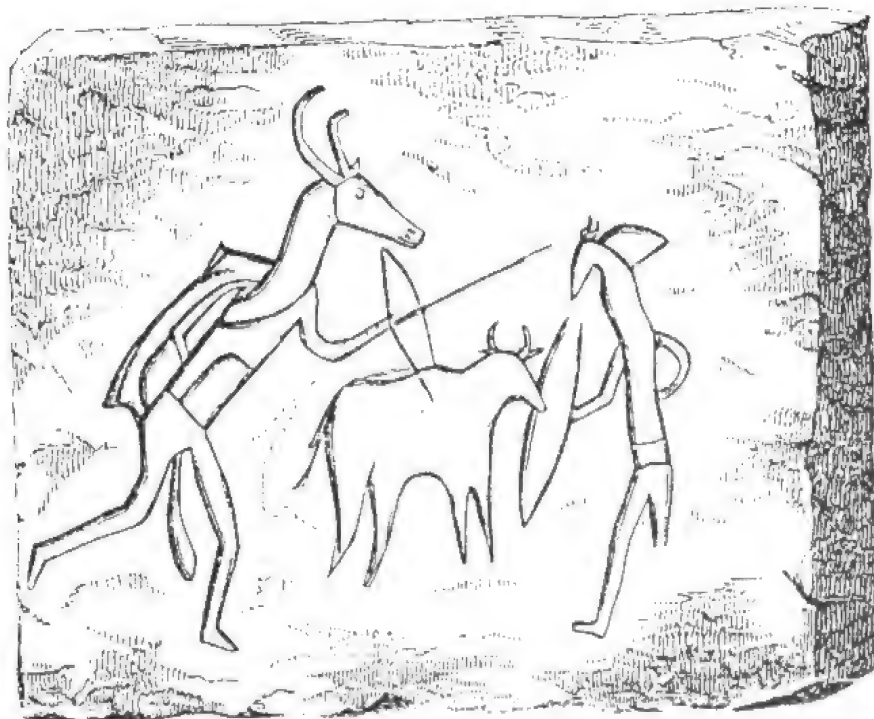
到19世纪中叶，在北非、撒哈拉沙漠和尼罗河谷的欧洲人，也观察到了岩石图像。这些图像的表面饱经风雨的侵蚀，外来的风格与异国情调的主题暗示出它们一定与某个可能已消失了的民族有关系。最初发现这些岩石艺术作品的是两名军人（弗朗索瓦·费利克斯·杰奎特博士和外籍军团的库克上尉），时间是1847年。他们属于讨伐克索尔部落的卡芬雅克将军率领的部队。他们报道了位于克索尔山脉（阿尔及利亚奥兰省南部）中的特尤特和莫伽尔－埃特塔塔尼的动物（大象、狮子、羚羊、鸵鸟和瞪羚）与携弓人的大型雕刻作品。根据所描绘的服饰和场面，他们认为这些雕刻属于古代作品，年代为阿拉伯人入侵之前、迦太基时代之后（1847年，史前概念尚未形成）。他们认为这些艺术家是柏柏尔人[1]，猜想他们是偶像崇拜者，信仰已被洞穴探险队从非洲南部带到奥兰南部绿洲去的偶像。

德国探险家巴尔特的一本书（1857–1858年）中的略图，显示在利比亚瓦迪特利萨格赫山水中的一块绘有雕刻与岩画的岩石艺术画板。年代不详。



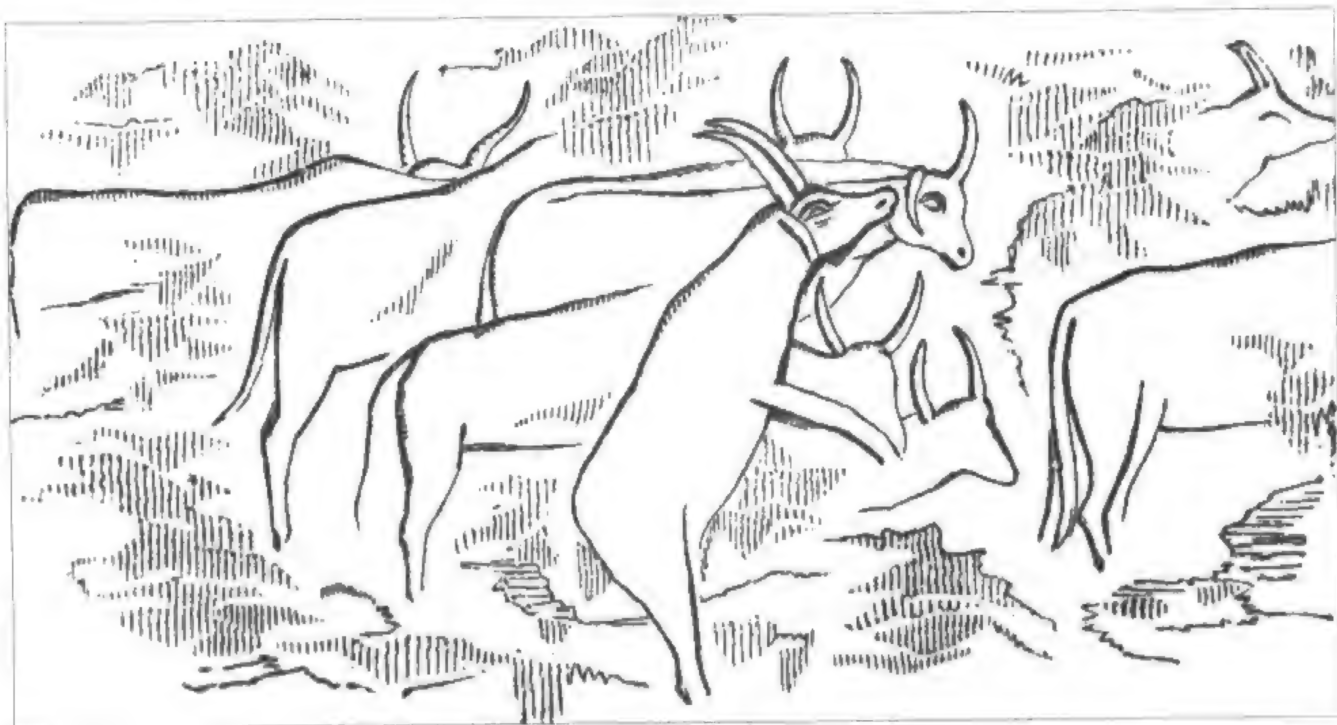
①柏柏尔人（Tuareg），说柏柏尔语的穆斯林民族的一支，居住在撒哈拉西部和中部以及非洲西北的西撒黑尔。——译者注

1848年，法国学者和旅行家金－杰克斯·安培[1]在他的《在埃及和努比亚的旅行与研究》中，提到了尼罗河两岸的努比亚雕刻。1842–1845年，德国的埃及古物学者卡尔·雷普修斯[2]在探险时也提到过它。安培的注意力集中在菲莱岛西岸附近的岩石雕刻："这些符号不是象形文字，与任何已知的字母表中的字母没有相似



位于瓦迪特利萨格赫的雕刻作品。巴尔特将它描述为两个半身人像和一头小公牛。

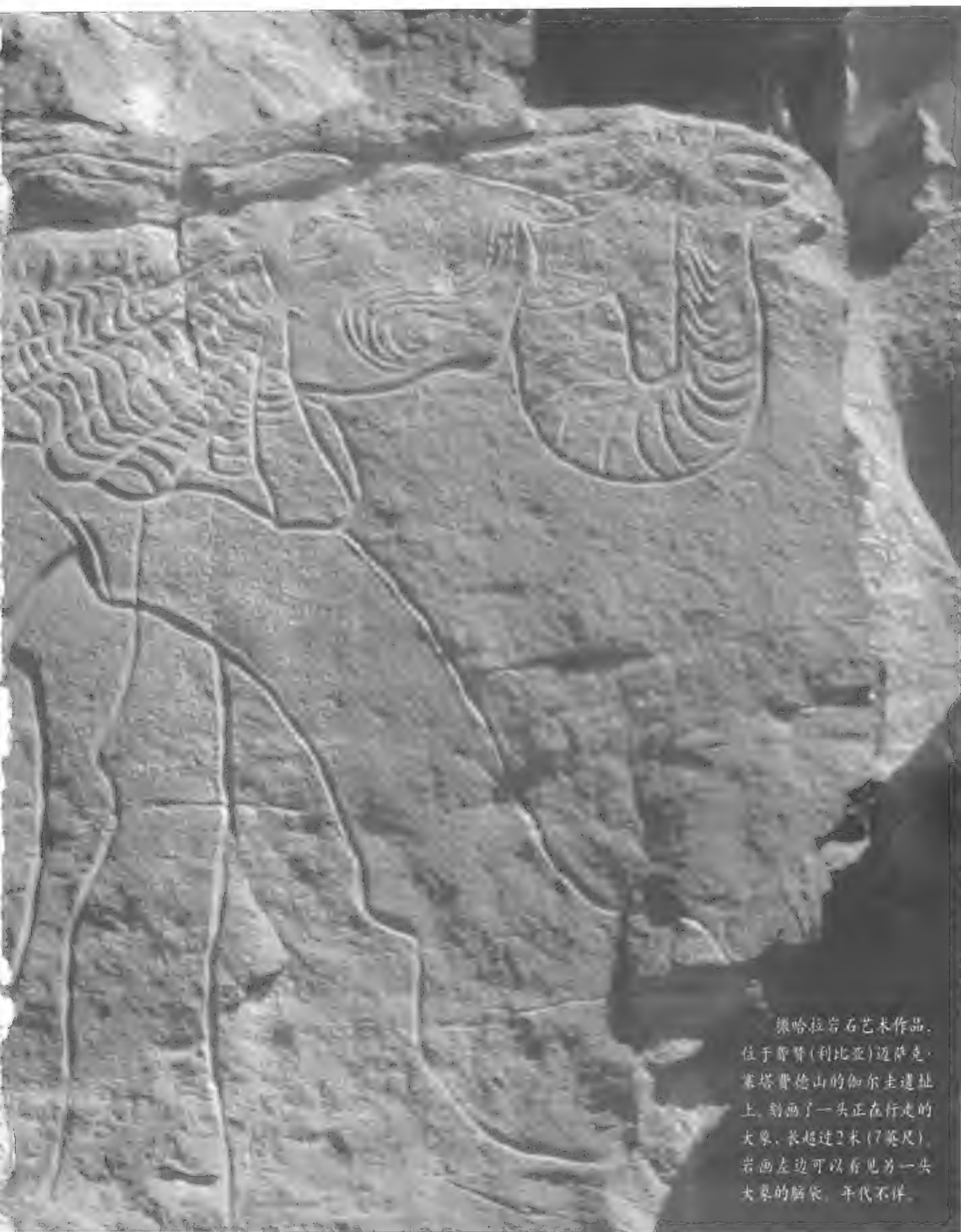
下图："在这块石崖的一块巨大的岩块上（现在西部边缘已经断裂）有另一幅雕刻，长约3.5米/12英尺，高约1.5米/5英尺……刻画着密密麻麻的一群公牛，千姿百态，但全都面朝右边前行……这些公牛中，有些刻得简直令人叹为观止，形象逼真到几乎难以描述的地步，除非我们假设这位艺术家就站在他所雕刻的这群动物面前……惟一的缺陷……在脚上，这些脚处理得十分草率。"



①安培（1800–1864），法国历史学家及语文学家，也是全球旅行家。他还著有《美洲纪行：美国、古巴和墨西哥》（1855年）等。——译者注

②累普修斯（1810–1884），德国埃及学家，近代科学考古学的奠基人之一。——译者注





撒哈拉岩石艺术作品，位于费赞（利比亚）迈萨克·塞塔费特山的伽尔麦遗址上，刻画了一头正在行走的大象，长超过2米（7英尺）。岩画左边可以看见另一头大象的脑袋。年代不详。

之处。”在这些图像之中，他注意到“生命的标志”和“扭曲、怪异”的形形色色的动物——狮子、长颈鹿、大象和鸵鸟。他也提到了一些不是很有艺术品味（往往很低俗）的人物雕刻。

1849年，德国探险家巴尔特[①]从的黎波里出发，开始了为期四年的旅行。旅行期间，他发现了大量岩石雕刻，包括现在著名的瓦迪·特利萨格赫遗址和利比亚费赞的早期雕刻。他于1857年和1858年在哥达出版了一套五卷本的丛书（《1849—1855年间在中北非的游记和发现》），书中配有一些雕刻摹本。他评论说，这些图画的某些部分的雕刻好像没有完成，尤其是动物的后肢。他把一些场面解释为寓言故事，并记录了雕刻作品之间在特性和技法上的不同之处。他把这些差异看作是不同时期的表现。雕刻作品中的动物，尤其是牛群，导致他推出这样一个结论：这些沙漠地区的气候从前几经变化。

我们一搭起帐篷，就知道了这个峡谷（瓦迪·特利萨格赫）有一些值得我们特别注意的非凡的雕刻……点缀在峡谷之中的大块沙岩刻画着图像，表现了形形色色的题材，或多或少地被保存了下来。将它们视为业已完成的雕刻作品并不过分，它们出自一只坚定、沉稳的手，一只极其习惯于这种工作的手。而且，由于刻痕很深，与在这些地区通常遇见的雕刻相比，它们具有一种截然不同的特征。最有趣的雕刻……描绘一个三人组合……左边是一个高大的人，他的脑袋是很特别的公牛头，长长的角指向前方，但在末梢却断裂了。他没有右臂，取而代之的是一个独特的器官，末端像一支桨；左手拿着一副弓箭。虽然这个图形可能被误认为是一面盾牌，因为在他的双腿之间，一条长长的尾巴从他那瘦长的身体上垂了下来，但是至少这就是他的外表。这个人的姿势是前倾的，他的每一个动作都得到了恰如其分的表现。在这个怪人的对面是另一个人，其特征毫不逊色，只是比例小了一点儿，肩膀及其下部分是人形，但头是动物的脑袋，它使我们想到了埃及的朱鹭，不过与朱鹭并非完全相同。小尖头上长着三只耳朵，或者是一对耳朵和某个其它的多余物，上面戴着一种头罩……这个图像同样是右手拿着弓，但看起来没有箭，而左手从身体里伸出来。在这两个半人的图像中间，是一头小公牛，它怀着敌意的态度，其比例比两边的人像轮廓小，但也是被同样仔细、同样娴熟的手雕刻的，惟一的例外是，它的四只脚都被省略了，四条腿的末梢只是点儿……这个图像的另一个独特之处是，这头公牛的上半身被挖空了，真是有点偶然，因为一般说来，深浮雕中的所有内部部分（在雕刻中，深入雕刻的轮廓中间）是被留下来的。这只动物转过身来，背朝右边那个人（原文如此）——这个人的弓好像快要断了。这块经过雕刻的大岩石自由自在地盘踞于山崖顶上，宽约4英尺，高3英尺。没有一个野蛮人能够以如此惊人的沉稳雕刻出这些线条，并赋予所有图像如其所展现的轻盈、自然的体态……这些雕刻不仅与罗马时代的特征风马牛不相及，而且极少数特点使人联想到了埃及雕刻。但总体上，这看起来是对一种取自本土的神话主题的表现……两个神在竞争一个牺牲。

①巴尔特（1821—1865），德国地理学家、非洲大探险家。他的五卷本巨著（《不列颠百科全书》说是“四卷本”）记载了大量有关人种学、历史和语言方面的资料以及旅途的日常细节，现仍为最全面介绍该地区的著作。——译者注

1859年，法国人亨利·杜韦里埃[①]踏上了前往的黎波里塔尼亚西部和阿尔及利亚撒哈拉东部的旅程。1865年，他在《北方的柏柏尔人》一书中放入塔西利岩石雕刻的摹本，并同意巴尔特所作的寓言性解释和在早些时候该地存在大量草地与水源的说法。再往东，德国军医G·纳哈梯伽尔于1869年记录了在提贝斯提（位于现代的乍得）的柏柏尔人那里，存在着一些牛、骆驼和人的岩石雕刻——在他的《撒哈拉与苏丹》(1879年）一书中有所描述。往西，在阿尔及利亚，陆军上尉查尔斯·德·韦格纳拉尔在他的《阿尔及利亚的遗存》(1867年）中插入了一幅岩雕摹本。他那有点不够准确的摹本，包括人、牛、狗和一只鸵鸟的形象。

1875年，拉比·马多凯－阿比－索罗尔在去摩洛哥西南部探险的旅途中，发现了大量雕刻着动物图像和碑文的岩石。至少在世界的这个角落里，他是第一个采用压印法临摹的探险家。他先把薄薄的一层黏土压平，夹在两页纸之间，然后压到凹凸不平的岩石表面上（巧合的是，1874–1878年间，著名的芬兰语语言学家和人种史学者卡斯特伦[②]正在西伯利亚的叶尼塞河谷工作，他也研制出一套用来临摹岩画和碑文的机械压印法）。拉比把约68张压印图案（包括46幅雕刻摹本）寄给了巴黎地理协会，以便由杜韦里埃加以研究。这些压印图案的主要题材是大象和犀牛，也有马、长颈鹿、狐狸和鸟类等，还有诸如马具和盾牌的物体。杜韦里埃注意到两种线条之间的区别：一种用金属尖头刻画得又深入又清晰，而另一种用坚硬的石头轻划或磨擦得又宽又模糊。然而，他把这一切归属于同一个时期——因为研究一件一成不变的图案印刷品，他必然不可能察觉出这些图案在铜绿和风化的侵蚀之下会有什么变化。他拒绝把这些图案归属于现代人、葡萄牙商人、罗马人和腓尼基人，而最终把它们归属于土生土长的黑种人，即古罗马人提到过的“埃塞俄比亚－达拉提特人”。直到1882年，V·芮布德博士才提出，这些北非雕刻可能是史前的作品。

1889年，巴黎自然史博物馆的博内博士在阿尔及利亚进行植物学考察，第一次记录了在一些岩石艺术遗址附近有使用过的燧石工具。他也对摩哈尔埃塔塔尼的雕刻做了异常精确的摹本。而他对所见之物并不如杰奎特那样吃惊：“确实，一些猎人厚颜无耻地展示其巨大的男性生殖器。但是在大多数情况下，从线条的形式和颜色很容易被识别出来——这些器官是后来被添加到这个图像上的”。博内的考古学观察尤为重要：他注意到在雕刻过的岩石附近的地面上，有一些史前武器和工具——使用过的燧石、箭头、石刀、刮削器等。他得出一个结论，即“这些原始艺术家们”也许正是用一块使用过的燧石的碎片，“雕刻着他们历史的宏伟篇章”。因此，他和芮布德一致认为，这些图像是史前时代留下来的，尤其是那些刻画厚皮类动物[③]与反刍动物形象的作品，那些动物在罗马时代已从这个地区迁徙到了中非。

19世纪，考古学家、神学家和史学家们彻底地探查了近东的各个沙漠，寻找与犹太教和基督教渊源相关的神圣的遗址。其中有些人注意到了岩石艺术作品。

①杜韦里埃（1840–1892），法国撒哈拉沙漠探险家。——译者注

②卡斯特伦（1813–1852），芬兰民族主义者，研究极地及西伯利亚乌拉尔－阿尔泰诸语言的先驱，曾多年在西伯利亚实地考察。——译者注

③非洲象、犀牛、河马属此类动物。——译者注

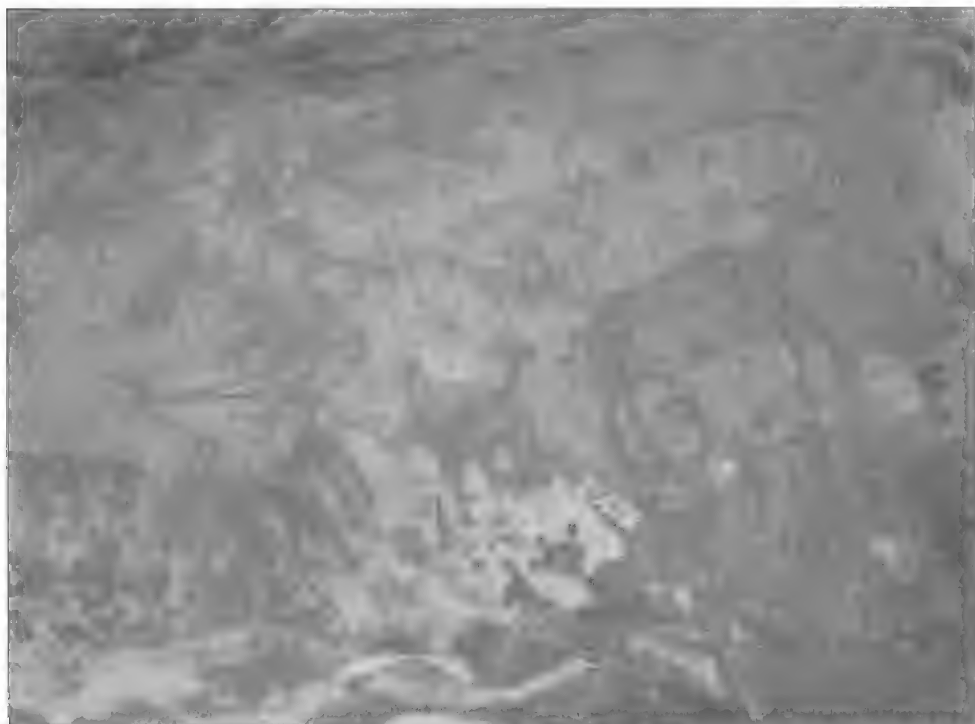
比如，法国神学家凯纳特·德索希在他的《环海航行记》(1856年)中描述，在巴勒斯坦南部沙漠的岩石上刻着一些标记，他认为是“占星术的秘语”(如今，众所周知，这些标记是草原地区的界标或部落的标记)。1871年，英国探险家E·H·帕尔默发现在西奈山北部瓦迪·穆维利克的一个岩洞里有岩石雕刻。事实上，刻在岩石上的碑文(有时混杂着一些人与动物的图像)在很久以前就已经被注意到了，而且在17-18世纪的书籍中就有许多有关这些雕刻的摹本，比如巴尔特·德芒科尼斯的《航海记》(1665年)，里查德·波科克的《关于东方国家和其它几个地区的描述》(1743-1745年)，著名的卡尔斯坦·尼布尔的《在阿拉伯半岛和周围各地的旅行》(1776年)和后来的许多其他旅行家的作品。

印 度

到19世纪下半叶，印度才被纳入岩石艺术研究的范围。这要特别归功于一位令人赞叹的、具有远见卓识的先驱者阿奇巴尔德·卡莱尔——印度考古调查署的第一助理。19世纪60年代，卡莱尔在位于恒河流域摩哈纳·帕哈尔的一些岩棚中发现了岩石绘画。例如，1867-1868年在北方邦米尔扎布尔行政区(贝拿勒斯南部)的索哈基哈特。他在笔记本中这样写道：

在岩洞地面未经触动的土壤里，我们经常会发现一种叫做该鲁(geru)的沉甸甸的红矿石染料碎片和一些小器械放在一起。它们的一面或多面被磨光，磨去的粉末好像是被用作颜料了。这种该鲁显然是一种部分分解了的赤铁矿……在许多岩洞或岩棚凹凸不平的侧面或墙壁和洞顶上，有一些明显出自不同年代的岩画——它们显然全部属于遥远的古代，都是用被叫作该鲁的红颜料绘成的。在这些粗陋的绘画中，有一些似乎在用一种非常呆板而又古朴的方式展现古代石匠的生

绘有一射手、一骑马者、牛群及其它动物的小型红色壁画，位于印度北部皮姆贝特卡的一个岩棚中。年代不详。



活场景，其它的则是描绘动物或携带着弓箭、长矛和斧头的人们狩猎的情景……至于这些石器的大致年代，我可以说，在我考察过的任何一个岩洞或岩棚的地表土里，从来没有发现过哪怕是一件磨碎或磨光的工具，也从来没有发现过哪怕是一个磨碎的石环或石锤。

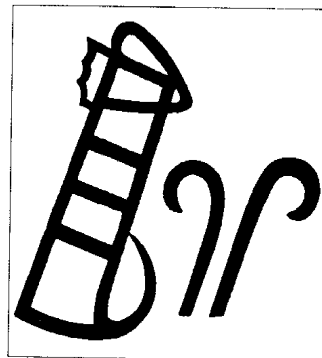
由于卡莱尔只发现了石器和附近的小块陶器，因此他把这些绘画归属于几个不同的时期，包括成百上千件细石器制造者所在的时期。他认识到其中一些绘画一定是史前的——这在欧洲没有先例，在世界上也可能是前所未有、闻所未闻的。但可惜的是，关于这一点，他没有发表过任何作品，只是和一个朋友一起做了一些注释。这些注释由A·史密斯于1883年发表。从他的关于细石器藏品的图书索引中，我们知道他准备了一些岩画的摹本和摹图，但不幸的是，这些复制品从来没有被谁发现过。

关于印度岩石艺术的第一篇学术论文是政府的“鸦片代理人”约翰·科伯恩于1883年发表的《关于在米尔扎布尔地区的凯莫山脉岩洞和岩棚中的岩画（图画）略述》。科伯恩发现了犀牛和野猪的绘画。这些“无可数计”的岩棚里，有着用红颜料绘制的关于“男人、女人、动物、武器、用具和宗教的象征等”的图画。在扫霍山隘的岩洞里，他发现了一些赤铁矿碎片和一支削尖了的白垩画笔。一旦把这些赤铁矿掺油碾碎（这可能是第一次与岩石艺术相关的实验性的考古活动），科伯恩就能够制造出与当初绘制这些岩画的材料极为相仿的颜料。他认为，这些绘画不会超过六七个世纪之久。1899年，他发表了一篇关于他的所有发现的报道，并把这些绘画与那些发现于澳大利亚、南非、北美和南美的绘画相比较。他使用经石油加工过的、透明发亮的纸张为几幅图案做了摹图。

两幅罗尔吞绘画的摹本。尤卡坦（墨西哥）的美国领事爱德华·汤普森[1]作于1897年。这两幅图和一些岩石雕刻的摹本出自第一次发表的关于玛雅岩洞绘画的报道。然而，汤普森没有意识到它们的重要性，他仅仅观察到：

在一条隧道似的通道（通常朝西北延伸）的墙壁上，我们发现了一些令人吃惊的符号，其轮廓用黑色颜料画成，在石墙黄白色表面的背景下显得格外清晰和醒目。远处有个洞穴……墙上雕着死者的头骨。许多凸出的石块都被如此这般地雕刻过，因此露齿而笑的骷髅头在每个拐角处都能碰到……在另一个洞穴里，石头凸起处雕刻的不是死人的脑袋，而是老虎的头形。年代不详。





新大陆

19世纪，在中美洲和南美洲也有相对罕见的发现。例如，在这个世纪的1882年以前，在墨西哥似乎没有人对下加利福尼亚的大型壁画有过多少关注。不久，在1888–1890年间，德国探险家提奥伯特·马勒走访了尤卡坦的罗尔吞岩洞，并对它的岩石雕刻和绘画作了摹本、拍了照片。

在南美洲，法国博物学家阿尔基德·道尔比尼[1]出版了《南美纪行》（1826–1833年，巴黎），载有关于玻利维亚的一些岩石艺术遗址（如在圣克鲁斯行政区的萨迈帕塔）的详细描述和图表。19世纪30年代与40年代，旅行家们在圭亚那看见过岩画，其中有些人后来发表了这些岩画的摹本。这个世纪早期，在巴西也有过考察活动。当弗朗西斯科·P.摩勒诺于1877年在巴塔哥尼亚的阿根廷湖岸上发现第一批岩画时，阿根廷就被添加到19世纪70年代的岩石艺术研究范围之内了。1854年，探险家罗伯特·斯乔姆伯克爵士发表了一篇关于多米尼加共和国波或德尔波米尔岩洞的报道——5年前，他曾在那里发现岩石绘画。

在北美，由于西部的开发，边疆向前推移，在史前艺术的发现方面有重大进

[1]汤普森（1856–1935），美国考古学家，考察尤卡坦的奇琴伊察城和神庙后，对玛雅文明有很多发现。——译者注

[1]道尔比尼（1802–1857），法国微体古生物学奠基者。他最主要的贡献是建立了地层古生物学。——译者注



某些精致却显然抽象的丘马什[1]绘画，位于美国加利福尼亚南部圣埃米格迪亚诺岩棚的顶部。年代不详。

展。早在1804年，詹姆士·麦迪逊主教就发表了一篇关于弗吉尼亚西部沸泉附近的一块岩石的报道。这块岩石上雕刻着人和动物的图像。他对作品所采用的雕刻技法进行了一些有趣的观察：

> 我们看见几个图像的轮廓不是浮雕雕刻……比现实中的多少要大一点儿。轮廓的深度可能是半英寸，在某些地方，它的宽度几乎达3/4英寸……在如此坚硬（似乎只有钢铁才能雕刻，却又没有留下钢铁的痕迹）的岩石上刻画粗陋的图像，一定需要极大的体力和毅力。

从1816年起，一些历史报道描述了在圣路易斯密西西比河岸边的石灰岩上有“人类的脚印”。3年后，这些脚印被一个叫拉皮特斯的德国宗教团体转移到了印第安那。早期的传教士们把这些脚印和报喜天使联系在一起。这种解释激起了人们的好奇心并引起一片附和。某些早期的来访者，包括美国著名的探险家和人种学家亨利·若·斯库克拉夫特[1]，讨论了在坚固的泥巴或岩画中这些印记是否真是脚

(1)丘马什人，操霍卡语的几个有亲缘关系的印第安居民群体的通称。——译者注

①斯库克拉夫特（1793-1864），美国探险家和人种学家，以发现密西西比河的源头和从事有关北美大平原印第安人的著述而闻名。——译者注



在美洲西北海岸线上，掩蔽在苔藓丛或其它植物之下的别具一格的岩画仍不断被发现。例如，近年来在温哥华（加拿大）附近的伽不里奥拉岛发现了大量岩画，包括这些虚构的动物"海狼"，其面孔部分是食人鲸，部分是狼。年代不详。

印的问题，但一位地质学家最终证明，这些脚印的的确确是人工的脚印。

1846年，进入新墨西哥的一支军事探险队的海军上尉W·H·埃默里撰写了一份官方报道，其中包括希拉河沿岸的一些岩画摹本。在加利福尼亚，J.古尔德斯伯洛·布鲁夫于1850年把雕刻在玄武岩上的怪异抽象的图案临摹在他的日记本中。自1852年起，海军上尉J·W·根尼森受命考察了这个地区。他在《摩门教徒或后来的圣徒》中作了第一份关于犹他州岩石艺术的书面记载，并且插入了在曼提附近一块岩石艺术画板上的略图。1853年，斯库克拉夫特发表了在两处岩石艺术遗址（分别在南北两岸，他称之为"雕刻岩石"）发现的图画摹本。这幅摹本是阿伽瓦湾地区（苏必利尔湖）的资料提供者钦格沃克给他的。他于1822年雇用钦格沃克，并告诉他刻在树皮和石头上的图案的意义。钦格沃克出版了一本关于这些图像的读物，书中就有这幅临摹作品。

1877年，在加利福尼亚对丘马什印第安人的绘画进行调查研究的第一人是牧师史蒂芬·鲍尔斯，他为圣马科斯通道附近的两个遗址绘制了略图。沿着海岸线北上，直到19世纪，人们仍在不列颠哥伦比亚省的海岸线上雕刻岩画。19世纪六七十年代，纽康伯从比彻尔湾附近的印第安人资料提供者那里了解到了这一点。而人类学者弗朗兹·博厄斯[1]在1895年的一篇报道中，记载了一个历史事件，即鲁珀特堡的夸扣特尔人于1882年前举行了一次岩画—雕刻仪式。

这个时期，美国的主要先驱者是加里克·马勒里，他是负责指挥驻密西西北河上游莱斯堡的美军陆军中校。他于1879年退休，收集了大量材料，并对它们加以解释。他的第一篇报道是《美国北部印第安人的壁画》（1886年），其中关于岩石艺术的内容只有21页。但他接着又写了一部具有决定意义的作品《美国印第安

[1] 博厄斯（1858–1942），出生于德国，20世纪初成为美国人类学家。他是人类学相对论文化中心学派的创始人，也是研究北美印第安人文化和语言的专家。——译者注

卡尔·杰奥尔格·布鲁尼乌斯——被遗忘的先驱



布鲁尼乌斯（1792–1869）是记录岩石艺术的最伟大的先驱之一，尽管他的名字在斯堪的那维亚之外仍鲜为人知。他出生在瑞典西部塔努姆的一位牧师家中，其父亲对古董颇感兴趣。他的整个童年时代都被大量古物和当地的岩石艺术品包围着。从早年开始，布鲁尼乌斯就表现出作为一位制图者的天赋。后来，他成为伦德大学的希腊语教授。这所大学鼓励方兴未艾的考古学研究，自然科学家们在那里做关于史前纪念品和艺术品的讲座。从1806年起，这所大学建立了考古学博物馆，该馆拥有瑞典最精美的史前藏品。

受到激励的布鲁尼乌斯去从事野外工作。他于1815–1817年间用了三个夏季在布胡斯省进行研究。这项工作促使他写出了《岩石艺术理论》（1818年）一书。该书被翻译为法文，但由于资金不足始终没有出版，因为大量插图使它成本高昂。然而，该书第一次专业性地记录了这个地区的65个岩石艺术遗址。

最终，五花八门的出版物纷纷出现了，其作者有的是布鲁尼乌斯的学生，有的是受他影响的人（如霍尔姆伯格）。但是直到50年后，在他去世的那一年，布鲁尼乌斯本人才出版了自己惟一的一部关于岩石艺术的著作《解释岩石雕刻的尝试》。该书考察了其他人在这个世纪上半叶的著述，还包括他的一些摹本的石版画。他的原始摹本保存在斯德哥尔摩的地形学档案馆里。

布鲁尼乌斯把岩画看作是象形文字和一种基于图像之上的书写方法的遗存。虽然他未能联想到北欧古字，但他提到过北欧古字和拉普人的魔鼓，也许就像大部分文明地区的情况一样，北欧人可能也创造出了作为证据的符号。他能够看出这些岩画比字母更为古老，特别是冰岛的古代传奇故事没有提到它们，所以推测它们比北欧古字还要年代久远。布鲁尼乌斯还认为，虽然这些岩画所在地远离现今的斯堪的那维亚海岸线，但是它们起初可能刻于海岸边，至今已有几千年之久。这种看法大概是出于绝大多数作品的主题是船，以及他对几个古代海滨和内陆贝冢的考察。布鲁尼乌斯像自然科学家那样极力主张（甚至使用）把风蚀过程作为古代的指示器。然而，他没有从这点出发进行进一步的比较研究。他使用古典史料（如塔西佗和皮西亚斯的著作）和刚面世的关于爱基斯摩人的民族学资料，如根据范·斯特拉伦贝格于早些时候发表的（见第1章）、对格陵兰小舟和一些西伯利亚岩石雕刻所作的摹本，来服务于他那有点过于简单的叙述性解释（把图像看作是一种记忆，一种图画书写方式，描述打仗、乘船等等）。

布鲁尼乌斯留下一篇关于他的工作方法的详细记载。这种方法显示出他是一位千真万确的先行者。他坚持主张：小心谨慎和实实在在的观察可以为解释它们创造最好的条件：

> 我先把雕刻作品上的泥土去掉，用一把铁制刮削器把苔藓丛刮去。再把水引来，将岩石底座和某些地方冲洗干净。如果图像又小又模糊，那么为了做到准确无误，我不得不在阳光明媚的时候造访这个地方，以便可以凭借光和影（的效果）来区别图像。在日落之后依靠灯笼的帮助也可取得同样的效果。如果观察很困难，我就不得不再次登临此地。在这些情况下，要带上一支粉笔，以便画出图像轮廓。另外，使用手指尖去感知一条线是天然的还是人工的也很有效。

为了绘制摹本，布鲁尼乌斯在岩石表面放置了一块格子板，然后把这些图像临摹到一张相应的格子纸上，一切都须按照严格的比例进行。难以鉴别的图像要在不同的条件下观察几遍：在斜照的阳光中，在夜间的灯笼下，或在雨过天晴时。先用粉笔在岩石上标明这些图像的轮廓，再用铅笔把它们画到纸上。他采用这样一种方式，即用较黑的线条表示较深的刻纹。

布鲁尼乌斯还对这些图像的地理位置、大致年代和重要性作了记录，注意到它们保存情况的差异（从完好无损到几乎完全消失的图像），并观察遗址所处的自然环境、周围地貌的背景以及附近是否有纪念物存在。由于布鲁尼乌斯是一位先驱，所以几乎没有可供比较的材料来帮助他的解释。在他的资料中，他还提到一个道德问题：给人以深刻印象的男性形象的性器官是否应该描画出来？他向他的同事们请教，但有人赞成，有人反对。于是，布鲁尼乌斯把其它部落（如拉普人或匈奴人）当作在岩石上表现粗俗陋习的始作俑者，认为原始北欧人处于这种文化水平之上。





布鲁尼乌斯所作的岩画摹本



这种类型的岩画发现于阿尔卑斯山脉的贝果山。有人认为，这是描绘一对驾着一张犁的公牛（图解为“角状动物”）。在附近地区丰塔纳尔巴的岩画中，犁有时由一个人拉着，但是很奇怪，在贝果山从来没有发现人拉犁的岩画。创作年代不详。

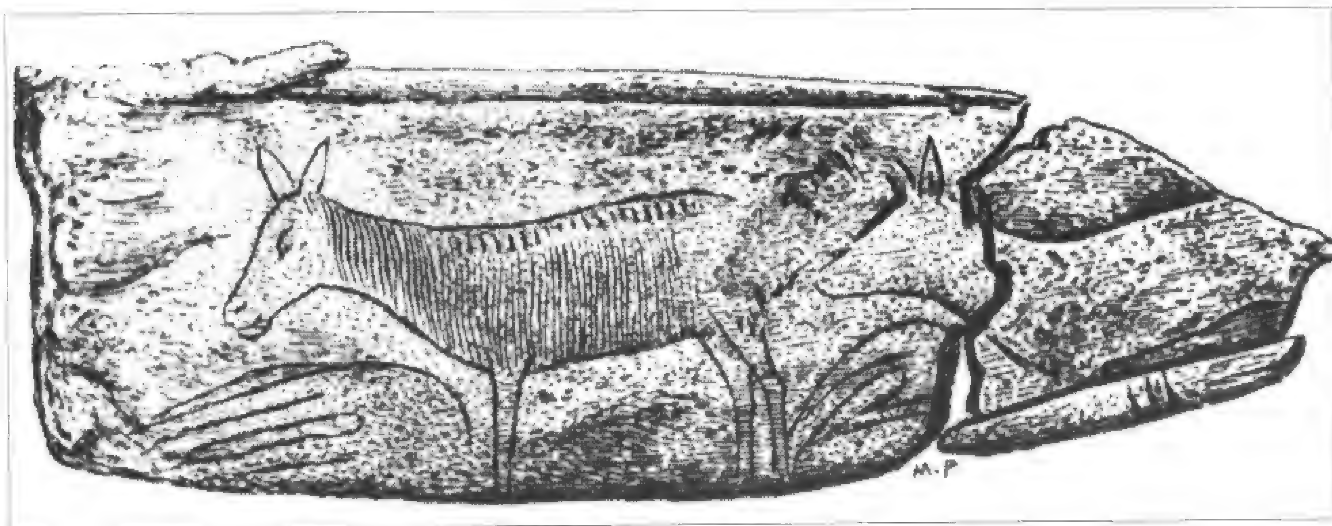
人的图画文字》（1893年）。关于岩石艺术的内容不少于150页。在这本书中，他记录着“与岩画相关的令人惊奇的事实之一是，印第安人通常对岩画缄口不语，而探险家们，即使是非印第安居民，也对这些岩画缺乏关注”。

欧亚大陆

19世纪，在史前艺术研究方面，欧洲取得了最重要的进展。人们发现、确认并最终接受了旧石器时代（冰河时代）的便携艺术品和岩洞艺术作品。

然而，与此同时，人们继续发现或研究更加新近的岩石艺术作品。例如，1821年，法国医生弗朗索瓦－以马利·佛德雷在谈到汉尼拔穿过阿尔卑斯山时，曾提到在这一地区梅维尔河谷（贝果山）的岩画。他认为这些岩画是制作者们准备用来建造一座纪念碑（但始终没有机会将它竖起来）的岩块。19世纪60年代和70年代，关于这些岩画有过一些研究。此后，两个重要人物登上舞台：1877年，法国的史前史学者埃米尔·里维埃尔第一次认识到这些岩画属于史前时代；自1881年起，英国业余植物学家克拉伦斯·比克内尔首次对贝果山进行了系统研究。

在西班牙，费利克斯·托雷斯·阿马特于1830年在一本名作《纯史学研究》的论文集中，报道了在卡塔卢尼亚的罗亚尔斯，有一个叫做波武尔·德·里斯勒的岩棚，里面有程式化的绘画，但他错误地把它们视为雕刻（此后，这个遗址就被遗忘了。直到1893年一幅关于这些岩石艺术作品的摹本问世，它才重新为人所知）。1868年，马努尔·德·贡戈拉·马尔提内兹在《安达卢西亚的史前史古迹》



雕刻着两只红色雌鹿的柴弗德驯鹿骨头的摹本。这是已知的第一幅冰河时代的艺术作品的复制品，为法国历史古迹监查长普罗斯珀·梅瑞梅所作。他于1853年4月把摹本同信一起寄给丹麦杰出的考古学家延斯·沃尔索。这块骨头（全长13.5厘米/5.5英寸，高3.7厘米/1.5英寸）在1852年发现于法国维埃纳，捐献给巴黎克吕尼博物馆，但被错误地归在凯尔特人的艺术品系列里。

一书中，首次提到安达卢西亚的程式化的艺术作品，并附有精美的插图，标着大致年代。1871年，有人对西班牙康加斯·德·奥尼斯的圣克鲁斯一带的石碑装饰进行了最早的描述。19世纪70年代，其它记载随之而来。1892年，J·E·马科内尔在《洛西拉的公牛》中提到了西班牙著名的拉文纳岩画。作者描述了希拉·德·阿尔巴拉辛的未着色的岩石绘画，但他没有意识到它们是史前作品。

在布列塔尼，莫戴特·德·本霍耶特于1814年绘制了已知最早的经过装饰的石头（所谓皮埃尔勒斯画板与马尔钦德石板）的摹本。19世纪，爱尔兰报道了许多这样的遗址，包括19世纪60年代报道的遗址鲁克茹。

在不列颠，从利物浦的一座有墓室的墓中出土了一些装饰过的砂岩断块，名为"卡尔德石"，于1825年曾得到记载。其实，早在1568年的边界争端中，它们已经被提到并为人所知，只是没有迹象表明这些刻在石板上的螺旋形或杯状标记及脚印当时是处于地面之上的。19世纪，在挖掘中发现了奥克尼的经过装饰的石头。乔治·塔特是描述英国岩石艺术的第一人，他于1864年提到了55个遗址，包括鲁廷·林遗址。维多利亚女王的苏格兰医生詹姆士·辛普森爵士是氯仿（用作麻醉剂）的发现者，他写了《古代雕刻》（1867年）一书，书中涉及了一些苏格兰的杯状和环状标记。

在俄罗斯，1848年发现了奥涅加湖的雕刻作品。1850年，P·希维德发表了关于这些作品的颇为怪诞的摹本。19世纪，在乌拉尔山脉和西伯利亚也有其他发现。

在斯堪的那维亚，布鲁尼乌斯于19世纪早期作了一些岩石雕刻的摹本。然而直到1843年，牧师埃克塞尔·伊曼纽尔·霍尔姆贝格才开始对这些艺术作品进行真正有效的分类。霍尔姆贝格在《斯堪的那维亚的岩石雕刻》（1848年）一书中插入165幅图，但这只是他的收藏品中的一小部分。有人认为，最值得注意的著作是丹麦艺术教师劳利兹·巴尔彻于1881–1908年间出版的一部杰作：《布胡斯省的雕刻》（第1卷，1881–1890年；第2卷，1891–1908年）。该书含有248幅插图并附有说明，全部相当精确。早在19世纪中叶，伟大的丹麦史前史学者延斯·沃尔索就为岩石雕刻作了石膏仿制品。



马尔凯里诺·森兹·德·索图奥拉先生(1831–1888)(上图)和他的女儿玛丽亚（右下图）最早发现了画在阿尔塔米拉(西班牙)洞顶的野牛。发现时间是1879年11月，当时玛丽亚约5–9岁。她说，当她父亲正在岩洞地面上挖掘的时候，她"在洞穴里跑来跑去，四处玩耍……突然间，我辨认出洞顶上的形状和图像"。她惊叫："快看！爸爸，公牛！"

阿尔塔米拉洞顶上的一群巨型的彩绘野牛之一。1.4万年来，它们俨然销声匿迹了，只为了等待这一个小女孩的注视。



第一幅公开发表的关于岩洞艺术的摹本。这种明显抽象的黑色图形位于岩洞后部，收在森兹·德·索图奥拉于1880年所写的关于阿尔塔米拉的小册子里。他在1875年已经看到这些图形，但在1879年发现装饰过的洞顶之前他几乎没有去留意它们。






根据法国旧石器专家爱德华·拉尔泰的看法，保罗·托纳尔于1827–1828年间在比兹大岩洞（法国奥德省）中发现了一块雕刻着臂章的鹿角。但这块鹿角从被未公布过，现在已经丢失了。约1833年，日内瓦市长弗朗索瓦博士在韦里耶第一次毋庸置疑地发现了冰河时代装饰过的物品。这件经过雕刻的鹿角长约11厘米（约4英寸），类似一株正在发芽的植物。鹿角主干上到处是孔洞，其上有一简单的雕刻，可能是一只鸟。（据皮塔德所作的摹本绘制）

冰河时代的艺术

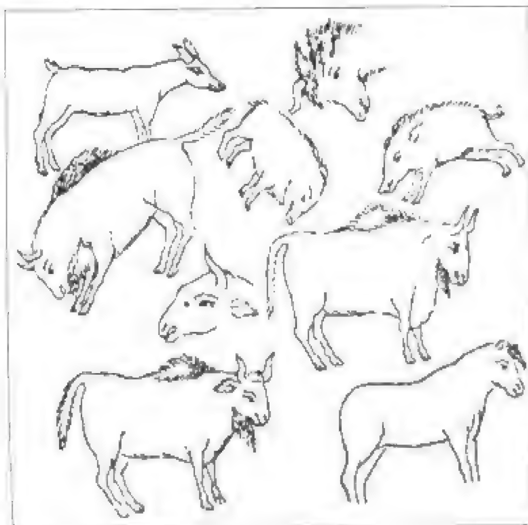
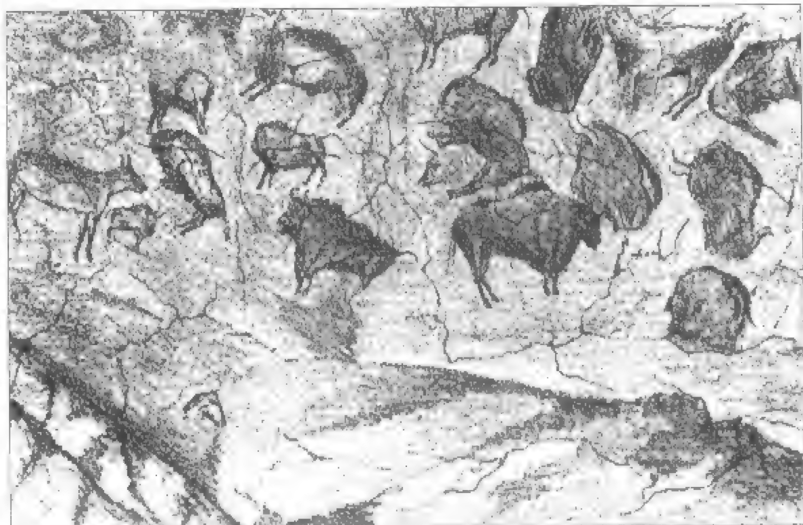
19世纪中叶以前，人们对“史前”或“史前艺术有多古老”没有真正的概念。例如，在欧洲，它仅仅是指“罗马之前”。经过几十年间的零星发现和误解，旧石器时代（冰河时代）艺术的高潮不期而至。约1833年，在法国与瑞士交界处附近的韦里耶（上萨瓦省）岩洞里，发现了已知最早的旧石器时代的便携艺术品——一块雕刻过的鹿角（假鱼叉）和一块装饰着雕刻的、到处是孔洞的鹿角主干。1842年，人们在奈斯彻尔斯（多姆山省）发现了雕刻着马头的一块驯鹿角。1852年，人们在柴弗德（维埃纳省）的法国岩洞里发现了一块雕刻着两头精美的红色雌鹿的驯鹿脚骨。人们相信这块驯鹿脚骨是凯尔特人的作品，因为他们还没有关于旧石器时代的概念，而仅仅通过与旧石器时代地层中出土的一些样品加以比较而将其鉴定为“若干年之后”。

直到19世纪60年代，由于法国旧石器学者爱德华·拉尔泰和他的英国助手亨利·克里斯蒂（商人和民族学家）在法国西南部的岩洞和岩棚中，发现了雕刻过的骨头和石头，人们才意识到并接受了旧石器时代艺术的存在。人们发现这些艺术品和旧石器时代的石头与骨器及冰河时代的动物骨头混杂在一起，这就证明它们属于久远的年代。例如，马德莱娜山的著名雕刻是刻在一根巨大象牙之上的一头猛犸。于是，随之而来的是一股“淘金热”，人们蜂拥到那些可能的存在古代遗物的遗址，去抢夺古代的艺术珍品。

然而，对旧石器时代便携艺术品的认识，并没有直接使人们对岩洞艺术的年代和重要性有所知晓。西班牙的地产主马尔凯里诺·森兹·德·索图奥拉是一位在这个方面取得关键性思想飞跃的先驱。1879年，他注意到在靠近坎塔夫里亚北岸的阿尔塔米拉洞顶上绘有野牛图像，其风格和旧石器时代的便携艺术形象极为

左下图：绘于阿尔塔米拉洞顶的动物略图，1880年10月，森兹·德·索图奥拉的朋友乔斯·德阿古摩萨发表在《西班牙与美洲的图像》中。

右下图：阿尔塔米拉洞顶素描，发表在森兹·德·索图奥拉于1880年出版的小册子中。

相似。遗憾的是，大多数考古学机构对他发表的观点不以为然，竟把他当作天真的孩子或骗子而随意打发了。但不管怎样，还是有一位史前史学者接受了他对阿尔塔米拉的看法，他就是爱德华·皮耶特。他于19世纪80年代末期在法国比利牛斯山脉的马斯·德·阿吉尔的那个同名岩洞里发现了著名的、有绘画的小卵石。但有关机构同样认为，这一发现难以置信。人们提出的有关阿尔塔米拉的疑问之一是，这个岩洞太潮湿而且岩石太脆弱，不可能将绘画保存得如此之久。但阿吉尔的小卵石所处的地层位置最终证明，赭石可以粘附于岩石之上几千年之久。

1895年，人们又一次在法国西南部穆特（多尔多涅省）的岩洞里发现了雕刻画廊，于是最后的突破发生了。由于这个画廊被旧石器时代的沉积物堵塞住了，所以这些雕刻显然是同一时代的作品。在法国南部的其它岩洞里，进一步的发现接踵而来，其高潮是1901年发现贡巴来尔洞穴和封特·德·哥姆洞穴。这些发现，最终确立了旧石器时代岩洞艺术的可信。

20世纪

20世纪的史前艺术研究是一个庞大的题目，在这里只能作最简要的概述。"发现"史前艺术不仅包括各个遗址，而且包括了整个史前艺术类别以及被纳入史前艺术范畴之内的所有国家。

1903年，在西班牙拉文纳艺术的一处遗址上，摄影师尤恩·卡布里·阿奎洛在特鲁埃尔省的卡拉帕塔的一处叫作罗卡·德尔斯·摩洛斯的地方，发现红色的



这是一幅绘有一头红颜色的成年雄鹿的岩画，长几厘米，位于西班牙阿拉贡地区韦罗河河谷的阿尔潘岩棚。它体现着古典的拉文纳艺术风格，但却出现在北方内陆，坐落于比利牛斯山脉中部的山脚下。这样的地理位置显示出以"拉文纳"这一术语作为这种岩画（在西班牙东部沿海一带占优势，但决不是独一无二）的类型是不很妥当的。创作年代未知。

亨利·步日耶——“史前史的教皇”



亨利·爱德华·普罗斯珀·步日耶（1877–1961）是20世纪上半叶旧大陆史前史的灯塔式人物之一。他在青年时代受的是神职教育，虽然他终生是一位神父，但这只是个头衔，因为他把他的整个生命都献给了史前史。事实上，他没有担任过任何宗教职务，也几乎没有用史前发现去附会宗教解说。

步日耶是一位律师的儿子，童年时代在法国北部度过，这使他对大自然充满强烈的爱——不仅热爱动植物，而且尤其爱昆虫，这成了他一生的爱好。他之所以决定既作神父又当科学家，要归因于一位神学院老师吉伯特神父。这位老师不仅鼓励他投身自然史的研究，甚至还详细地对他讲解了进化论知识，并借给他伽布里尔·德·莫蒂雷（一位反神学的史前史学者）的著作供他阅读。

步日耶年轻时具有描绘动物的天才，他极其幸运地结识了爱德华·皮耶特和埃米尔·卡泰尔哈克（两人是世纪之交时的法国最伟大的史前史专家），当时他们在旧石器时代的便携艺术品、岩洞艺术的研究和绘图方面分别需要助手，这使得步日耶成为旧石器时代艺术的世界级权威，一直到辞世时为止。他本人发现了许多被装饰过的岩洞或画廊，并且自己承担所有经费，隐姓埋名地花了七百天左右的工夫把那些艺术作品临摹了下来。今天，尽管人们认为他的摹图过于主观，不那么尽善尽美，但仍然承认它们是那个时代的杰作。在一些岩洞里，这些摹图构成了那些业已褪色或消失了的图像的仅有记录。

步日耶相信旧石器时代的艺术曾以两个连续的循环发展，每个循环都是从粗糙到完美，从简单到复杂。这一观念自相矛盾，不能让人心服口服，最终被安德鲁·勒鲁瓦－古尔安的四种“类型”理论（一个从粗糙向完美发展的完整序列）所取代。不过，这个理论现在也被抛弃了。

步日耶主要是根据狩猎巫术来观察旧石器时代的艺术，由于他简单化地运用有选择的民族学类比理论，所以他一般认为岩洞的装饰图案是一些单个图像的累积，而不像列罗－古尔汉那样把它们看作是被仔细设计出来的构图。

虽然步日耶在他的事业之初做过一些小挖掘（例如在比利牛斯山的马斯德·阿兹尔与阿布里·杜弗瑞），但他持续专注的是史前史的其它方向：不仅有旧石器时代的艺术，还有法国巨石文化时代和（第一次世界大战期间）伊比利亚半岛的艺术。在第二次世界大战期间，他开始在南非一些地区进行岩石艺术的临摹。这段插曲铸成了令人瞩目的“神父与白人女士”的大错。

1917年，当莱因哈特·马克正在勘测非洲西南部（纳米比亚）的布兰德山时，他在一个小岩棚发现了绘有人和动物形象的画面。1929年，步日耶在去南非考察的途中，看到马克所作的这一画面的略图。在18年的时间里，他的头脑中始终萦绕着画面上的一个人，他把那人看作是一位“白人女士”。1947年，步日耶亲自走访了这个遥远的遗址，声称那位白人女士和她的同伴是来自地中海地区的白种人——克里特岛人或克里特文明的创造者米诺人。南部非洲的艺术作品可能归属于“外国人”——这种想法与当时普遍存在的错误观念，即布须曼人太“原始”，不能创作出人们在南部非洲所见的大量感觉敏



步日耶所临摹的一块雕刻画板（位于法国多尔多涅省伯尼法尔岩洞里，年代大约是1.5万年前）的画面。这块画板长约2米（7英尺），高1.5米（5英尺）。摹图描绘了一群猛犸象，其下方有一头野牛、一只鹿和一匹马。在猛犸象顶部有几个图形，早期研究者们将其描述为“两侧下斜状”，他们认为这些图像看起来像些茅屋。有些人则把它们解释为坑式陷阱或墓穴式陷阱。但这个题材在时间和空间上非常地方化，所以其他人将其视之为某种部落的象征。

①南非联邦总理、种族主义者。——译者注

锐的岩石艺术作品相吻合。陆军上校因克·胡根霍特是斯穆茨[1]派驻这个地区的行政长官，他声称自己曾经看见过步日耶的复制品，"这不是布须曼人的绘画，这是伟大的艺术品。"

步日耶脾气暴躁，自以为是，但他对许多致力于史前史研究的朋友和学生却有持久的影响。因此，他作为"史前史教皇"的形象在人们心目中根深蒂固，他的看法经常被认为是无懈可击的。直到近年来，人们才有可能在法国公开批评和重新检验他的作品。人们发现他的大量遗产（出版物和摹图）包含着许多错误和不正确的判断，但同时也包含大量被今天新发现所证实的深刻见地。举个例子，在欧洲岩洞里，新的直接定年方法和颜料分析通常倾向于支持步日耶的见解，而不是列罗－古尔汉的观点。



布须曼人绘制的著名的白人女士，位于纳米比亚。年代未知。步日耶关于"布兰德山的白人女士"的解释使他的书（即《布兰德山的白人女士》）享有不朽的声誉，在相当长的一段时间里颇有影响，直到较客观的研究者们确立了新的解释，即这幅绘画其实是男人形象（它有一个阳具），携带着男人的装备（一副弓箭）。但是步日耶从不怀疑这是一个女人，甚至在亲自看见并把它临摹下来之后仍然这样认为。他描述道："从她的手腕到脚跟都是白里透红……颜面绘得十分细致，没有哪一处是未经仔细斟酌的。"他甚至推测它可能是伊希丝女神[1]本身。（左图）哈拉尔·帕格为这个图像小心绘制的摹本。它比步日耶的复制品要精确一点儿，清楚地显示出这是一个男人。年代不详。

(1)古代埃及司生育和繁殖的女神。——译者注

意大利阿尔卑斯山的瓦尔卡莫尼卡地区(可能是欧洲最大的岩石艺术集中地)的岩石艺术作品包括近30万幅岩刻画,还有几百块雕刻过的岩石无疑仍被埋在地下。这块位于纳圭恩的画板表现了一名可能是铁器时代、公元前几个世纪的战士,还有一些莫名其妙的格子图案。



三头鹿与一头野牛(野生公牛)的绘画。这是该地最早的科学发现。他对1880年阿尔塔米拉洞穴画所引起的讥笑和愤怒忧心忡忡,在1907年之前一直不敢公开他的发现。但最终他的发现还是引起了国家的注意。同年,一位当地教区的牧师拉蒙·胡格埃特报道了位于科古尔(莱里达省)的罗卡·德尔斯·摩洛斯遗址。1908年,有人出版了关于这个遗址的一篇记述。其实当地人早就知道这些图像,并像对待所有古代事物一样,把它们归属于摩尔人。在欧洲其它地方,如在意大利阿尔卑斯山的瓦尔卡莫尼卡,岩石艺术作品于1914年首次被一个牧羊人指认了出来。

人们可能认为，欧洲的岩石艺术分布图如今已经很完善地绘制出来。事实上，在法国和西班牙每年都有新的曾被装饰过的岩洞被发现，在阿尔卑斯山和其它地方也有新的岩画遗址得以重见天日，而且自从1973年以来，在挪威遥远的北部（尤其是阿尔塔附近）也已经发现了几千幅岩画。自从1980年以来，特别是在20世纪90年代，人们在西班牙和葡萄牙发现了几百幅旧石器时代风格的、露天状态下的雕刻和岩画的重要遗存。

在亚洲，由于法国军事测量员L·L·吕纳特·德·拉戎居依埃尔的功劳，泰国被纳入了岩石艺术研究的名单。1903–1909年间，拉戎居依埃尔在泰国居住。他于1912年发表的描述性记载了提到了绘制过的岩石艺术遗址，尤其是在绘画之山（Khao Kian）的一个画着几何图案和自然界动物的浅岩洞。20世纪20年代及其后，人们发现了更多的遗址。在中国，1819年的报纸提到过一件香港的雕刻，但真正的最早的研究发生在1915年，也就是在华忠金（HuaZhongjin，音译）教授从村民处获悉福建省的雕刻之后。1927年，瑞典考古学家佛尔克·贝克曼（Folke Bergman）发现了内蒙古的雕刻，并把它们填上白色的粉末以便拍照。然而令人惊讶的是，直到20世纪80年代，中国的岩石艺术研究才真正兴旺起来，国外也知道了中国在史前岩石艺术方面的巨大财富。甚至到了今天，中国仍有重大发现。例如，20世纪90年代，在西藏发现了数十个具有几千幅图案的岩石艺术遗址。同时，在印度，对岩石艺术的研究在整个20世纪都很繁荣，取得的成果包括我们现在已知的150多处遗址、1000多个绘有图画的岩棚——几乎所有印度邦都有岩石艺术作品。

在澳大利亚，1929年发现了或许是最早的岩石艺术的线索。对墨累河岸上的德文郡岩棚的发掘，揭示出了岩石表面的雕刻艺术品，其中最早的雕刻可以和地表以下4米深处的岩屑联系在一起，人们由此推断岩石艺术可能真正属于古代。在最近几十年里，所定年代在往前推移：昆士兰州的早期岩棚雕刻已有1.3万年之久。在南澳大利亚州（见第6章）霍顿山和北帕纳拉米提的质朴岩画顶的粘附的



熊和驯鹿。1973年以来，人们在挪威北部远在北极圈之内的阿尔塔发现了大量巨型岩画。这是其中一部分。更多的岩画仍被埋在这个地区的土壤或植物底下。这些岩画的年代是未知的，但是从它们与海岸线相联系的地理位置来看，可以推测在公元前4200–前500年之间。

有机物质已有4万多年。而在澳大利亚西北部的金米乌姆，几千个杯状标记可能有7.5万年或者更久远些。某些地区（如金伯利）在20世纪90年代，每年发现的新遗址超过100个，还发现了一大批出乎意料的装饰过的岩洞。

在北美，人们对岩石艺术相对不感兴趣，直到朱利安·斯图尔德[1]撰写的一篇关于这个主题的博士论文于1929年在加利福尼亚大学伯克利分校发表，情况才发生变化。他是使用"岩画"（岩石雕刻）和"壁画"（岩石绘画）这两个术语的第一人。他回避使用推测性的民族学数据，更喜欢集中精力于限定一系列岩石艺术品的"范围"。近年来，新大陆显现出，它属于世界上拥有最丰富、最多样的史前艺术品的地区之列，大片新区域正在被置于岩石艺术研究的范围之内，尤其是在那些幅员辽阔的土地上，如巴西。在巴西的皮奥伊地区，从20世纪70年代以来，就有几百个绘画岩棚被发现。

在20世纪，人们对史前艺术的认识发生最大转变的大陆可能是非洲。在东非，1908年首次发现岩石艺术作品。这时，在尼亚札湖（坦桑尼亚）西岸的一些传教士发现了岩棚中的红色图像。1912年，人们发现中非共和国的第一个被装饰过的岩洞。1933年，在喀麦隆发现雕刻。在北非，岩石绘画（相对于雕刻）直到1933年才被记录在案。当时一位骆驼军团的军官、陆军中尉布雷南斯在一次警务行动期间冒险闯入了塔西利－恩－阿耶（阿尔及利亚）的一条幽深的峡谷。当他骑着骆驼缓慢行走时，看见在干涸的峡谷石崖上有一些奇怪的图像，即瓦迪杰尔的动物和人的雕刻。他还看见了非常精致的绘画，这是欧洲人在这里看到的第一幅作品。在非洲，新发现持续不断。例如，1987年在加蓬发现了第一幅岩石艺术作品（雕刻）！



理查德·弗拉格博士和当地部落的女族长比迪·西蒙在澳大利亚西北部的金米乌姆遗址。这里有六千多个杯状标记被凿在沙岩石块上，有人声称它们达到7万年之久，但其他研究者则把它们定年为2000–20000年前之间。

①斯图尔德（1902–1972），美国人类学家，20世纪中叶著名的新进化论者之一及文化生态学理论的奠基人之一。——译者注

处理方法的分化

20世纪，人们发现了数量巨大的旧石器时代的艺术作品，不仅发现岩洞（平均每年一个，甚至今天也是这样。它们包括这样一些重要遗址，如尼欧、三友洞、派克·莫尔、拉斯科①和肖维），还发现了几千件便于携带的艺术品。近几十年来，显而易见，同一时代的艺术品在欧洲之外的每一块大陆上也都存在着。亨利·步日耶神父在这个课题的探索上一直处于领先地位，直到1961年他去世为止。对岩洞艺术作品和便携艺术品（主要在欧洲、部分在南部非洲）的临摹，使步日耶享有很高的声誉。但在解释方面他却不是如此声名显赫。他的解释仍坚持着狩猎和生殖巫术的简单化概念，其基础是有选择的民族学类比法。20世纪60年代和70年代，安德鲁·勒鲁瓦－古尔安在这个领域居于主导地位。勒鲁瓦－古尔安并不摹图，他通过拒绝民族学和对岩洞艺术的内容进行结构主义的分析，而提出了革命性的解释。他发现了基本性的“男－女”二元性：马匹和野牛在艺术作品中占优势，他解释为分别象征男人和女人。同样，他把抽象“标记”看作是性别符号，把它们分为男性和女性两种类型的生殖器状。他也相信岩洞图案不是单个图像的简单积累（如步日耶的想法那样），而是根据胸有成竹的蓝图、小心谨慎设计出来的作品。自从1986年勒鲁瓦－古尔安去世以来，旧石器时代的艺术研究法分化了，显然不能指望一种涵盖一切的庞大理论来解释这样一种分布广、时间长、种类多的现象。



人像绘画，位于阿尔及利亚塔西里的塞法尔。年代未知。

① Lascaux Grotto，即拉斯科洞穴。位于法国多尔多涅省蒙蒂尼亚克镇附近韦泽尔河谷的一座洞穴，其中的壁画是迄今已发现的最杰出的史前艺术之一。这个洞穴是1940年由4个男孩因寻找一条狗而偶然发现的。根据壁画风格和所绘的动物种类，以及碳14断代测定数据，人们确定拉斯科洞穴壁画属于奥瑞纳文化期晚期（约公元前1.5万—前1.3万年）。——译者注

20世纪史前艺术的不同处理方法

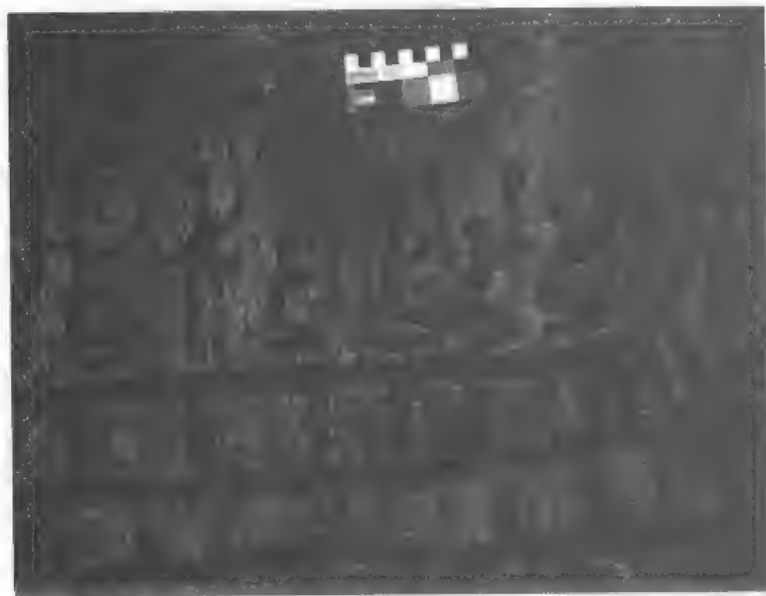
20世纪最初几十年，人们的注意力集中在发现和复制史前艺术作品上，并用相当简单的字面用语来解释它，因此经常歪曲事实或套用预先设定（个人偏爱）的、取自民族学报道的理论。他们致力于为每个地区建立起年表体系。这是一个各种探寻变得系统化的时期，当然其间仍持续有偶然的发现，而实际上也的确是不断有所发现。在这些早期的日子里，研究岩石艺术和研究石器或任何其它史前古器物是类似的，都是基于地层学（图像的附加物所体现的年代）和类型学（风格），主要目标是发展分门别类的框架。人们建立起来的地区风格序列与其它领域（如地质学和史前古器物）的序列是一致的。各种解释都是简单化的，大多数出自宗教史以及出自一系列未加批判的观点，掺杂着宽泛的地点、时期和文化的因素。

20世纪下半叶，人们开始致力于发展更复杂（也更准确）的解释。有些解释建立在结构主义的基础之上，最引人注意的是勒鲁瓦－古尔安的解释。而研究者们，如澳大利亚的弗雷德里克·麦卡锡或南部非洲的帕特丽夏·维尼科姆贝和提姆·马格斯则极为强调限定条件，极力主张对岩石艺术的记录应该尽可能具有客观性和综合性。

然而，在付出和投入大量必需的时间和劳动之后，那个时期结束时却并没有显示出任何意义重大的成果。他们只是提供了未经加工的、可以作为假说基础的材料（尽管这些材料可能产生十分诱人的看法，正如人们根据画家哈拉尔·帕格在纳米比亚的布兰德山精确临摹的几千个图像而进行的广泛研究所显示的）。因此，近些年来，人们倾向于研究环境和空间，考察处于天然景色中的这些艺术作品。人们努力把岩石艺术和当代考古学资料及文化条件（在这里，艺术作品的年代至少是估计的）综合起来。一些研究者尝试运用符号学的方法，把岩石艺术作品看作是复杂的符号信息。也有人对民族学资料产生了新的兴趣（见第8章），自认为有意识地注意（必须说，不一定成功）避免简单化的、涵盖一切的解释，即过去滥用民族学而得出的解释，并以一种新方式来诠释艺术作品中的个别图像和场面所讲述的故事。

自从20世纪60年代以来，考古学本身也对发现某种新方法、采纳某种新方式感到绝望。为了寻找任何一种有用的理论精粹或真知灼见，每一种可能的其他学科都被牵强附会一番，但很快又时过境迁，我们已走马灯似地把结构主义、进程主义、后结构主义、结构马克思主义和文本主义用了一遭。总的看来，既存在着一种处理方法的分化状态——这当然是正常的，又存在着对史前艺术非物质的方面、意识形态和社会方面的新强调。这一点再次反映在斯堪的那维亚的“船”的形象上，它们如今被一些研究者看成是社会相互影响和彼此联合的模糊符号。岩石艺术的遗址标记着社会的界线或对地域和资源的拥有权。

更为认真也更为重要的是，人们日益意识到当地土著居民应当拥有一些权利，这些权利必须得到尊重。20世纪70年代末期和20世纪80年代，某些土著居民强烈抗议未经他们知道或允许，就挖掘



在布胡斯省（瑞典）的岩石上有一千多幅关于“船”的岩画，大致形成年代为青铜时代，约3000年前。在斯堪的那维亚南部的岩石艺术作品中，无所不在的“船”最初被解释为维京人的战船，在20世纪早期则被看作是用于礼拜仪式的船（与一位生殖之神、神话及仪式相联系）。这是一种超自然的宗教性解释，它建立在北方民间传说和地中海宗教的基础之上。

他们的祖先或神圣物品并把它们保存在博物馆里。考古学家和人类学家对此大为震惊。因此，在世界几个地区（尤其是澳大利亚）的岩石艺术研究者们不得不修改他们的办事程序和看法，因为土著群众为了控制他们自己的文化而开展运动，要求对他们的艺术进行研究并得到回报。可以肯定地说，在今天的澳大利亚，没有人可以不与相关地区的土著管理人商量，就能展开岩石艺术的研究工作。从许多方面看来，这是一种受欢迎的变化，首先是它所起的作用：它使这种研究越出象牙塔之外，使它们与土著居民和更大的世界紧密地联系在一起。



刻痕标记和其它图形。这张岩刻的早期照片约拍摄于1890年的蒙大拿。前景是查尔斯·A·斯蒂林格（中间）、威廉·维德（右）和一个同事。该遗址在弗拉忒亚德湖岸上。年代未知。

在技术方面，摄影术很早就被采用。例如，第一张关于非洲岩画的照片是范·邦德于1885年拍摄的。10年后，人们对拍摄已习以为常。再后来，开始使用彩色照片，最初的先驱者是岩石艺术专家亚历克斯·威尔克斯，他从1951年起在南非使用彩照。而新的技术，如录像机和计算机，现在变得也很流行。最近几年来，直接定年的新技术（见第6章）开始在某些场合起到革命性作用，在其它场合则调整了几十年来建立起来的传统年表。新定年的岩石艺术作品和已经得到很好定年的便携艺术品一起，作为值得注意的资料，已被纳入到主流考古学当中。



哈拉尔·帕格（1923–1985）是一位南非移民，出生于捷克斯洛伐克，在奥地利长大。帕格作为一位制图师，把他的技能献给了绘录南非德拉肯斯堡山和纳米比亚布兰德山的布须曼岩画的工作。他被公认为是世界上最伟大的岩石艺术的录制家。图中他正在南非岩石艺术作品最丰富的地区——德拉肯斯堡山脉恩德德玛峡谷的塞巴埃尼岩洞里工作。帕格在20世纪60年代末期生活在那里时，绘录了17个岩棚中的近4000幅绘画。图中显示，他正在复制岩石表面上的三头非洲大羚羊的形象[1]，正对一张尺寸与绘制对象同等大小的黑白照片敷油彩。

[1]原文即此，似与附图不相符。——译者注

第三章　身体艺术

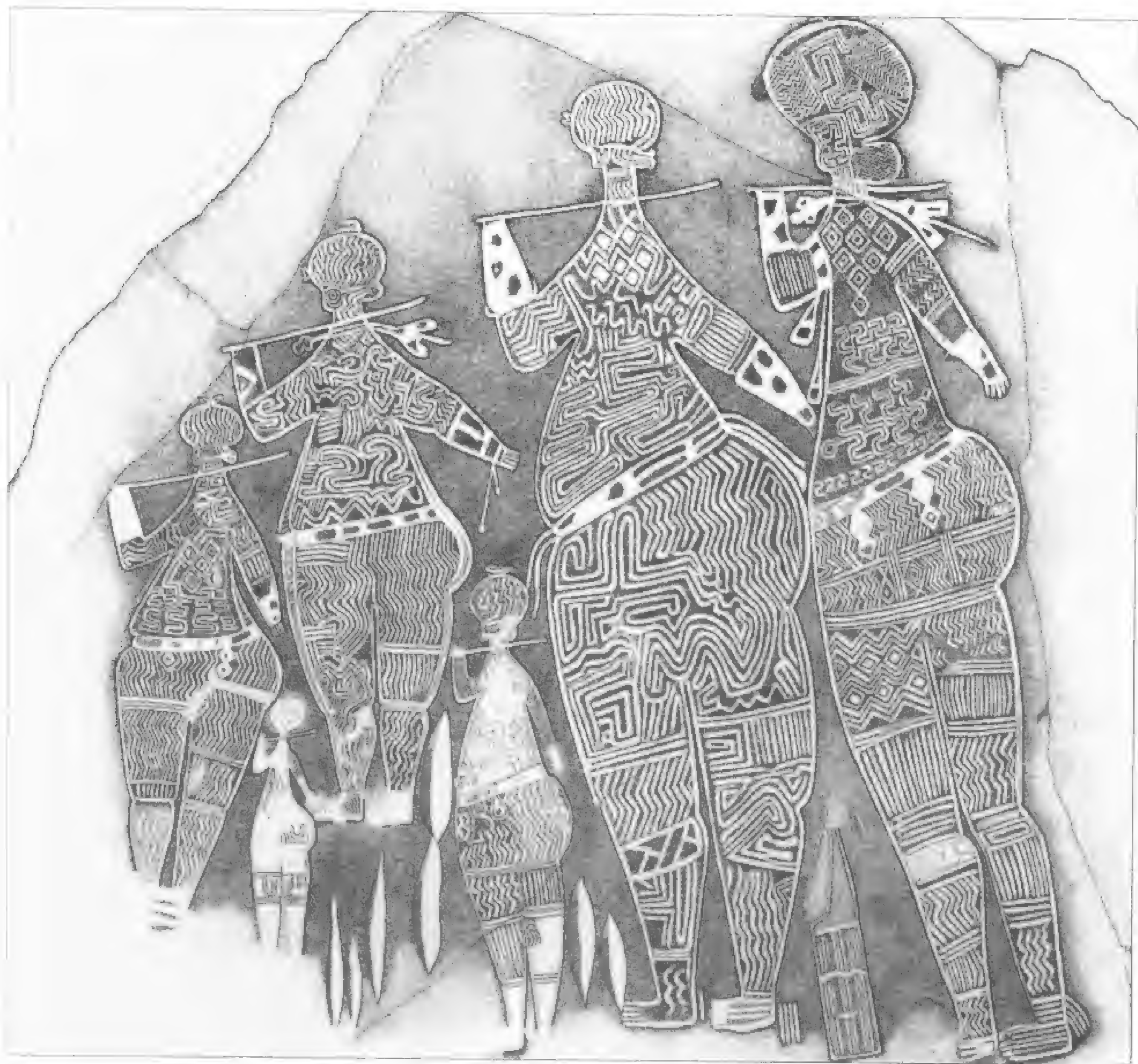
实际上，世界上的所有民族都在某些场合装饰自己的身体，我们没有任何理由怀疑史前时代也是如此。其实，这可能是最早的美的表达形式之一。遗憾的是，由于尸体腐化，我们看不到史前人类这种实践的直接证据，因此不得不借助于其它的证据加以推测。

着色材料

我们从远古时代的考古遗址知道了大量的天然颜料。事实上，早在80万－90万年前，许多赤铁矿或赭石似乎已被带进南非的这些遗址了。人们在印度南部罕斯奇的阿舍利文化层中发现了一块土黄色的小圆石，呈多面体并带有斜条痕（擦痕），测定年代为20万－30万年前，好像是被用在岩石上涂抹的蜡笔。在捷克共和国贝科夫的阿舍利时期（约公元前25万年）的岩棚中，发现了另一块红矿石，它带有因使用而产生的纵条痕，说明这个岩棚曾被人类的早期祖先直立人所占据。在尼斯（法国）泰拉·阿马塔遗址（约公元前30万年）出土了75块颜料，颜色范围从黄色、褐色、红色到紫色，其中大多数有人工磨损的痕迹。显然，它们是被其所有者带到这个遗址上来的，因为附近并不产这种东西。

在尼安德特人时期（约公元前20万－前3万年），不仅在文化层中，而且在迄今首次发现的墓葬里，这样的颜料越来越常见。例如，在法国的岩洞里找到了103块锰元素的二氧化物（黑色或蓝色），还有3块铁元素的氧化物（红色），其中67块是圆形的或磨成蜡笔状的，好像它们在某种柔软的表面上使用过。在法国穆斯特，一具尼安德特人的骨骼上撒着红色粉末。在著名的圣徒教堂发现的骨骼头部周围、盖夫泽（以色列）的两具骨骼附近和许多其它的骨骼旁边，也发现了红色颜料。除此之外，在南部非洲从约公元前5万－前4.5万年以来（在匈牙利则从公元前3万年以来）还存在真正的赤铁矿（铁元素的氧化物）采矿业的证据——其实，有人估计单单在恩格文亚遗址就采矿达100吨，定年在大约43200年前。后来，一些地区（如法国和葡萄牙）也开采了新石器时代的颜料。在澳大利亚澳北区的马拉库南加II和诺瓦拉比拉岩棚的地层里，发现了使用过的红色、黄色赭石块和磨碎的赤铁矿，定年为大约6万年前。最引人注目的是，在后一个遗址中有一块高质量的赤铁矿石，重达1000克，是从一定距离之外带过来的，它的各面和上面的条痕都是曾被使用过的清晰标记。

然而，只是到了旧石器时代晚期（公元前3万－前1万年），颜料才真正变得为数众多，无处不有，几十千克几十千克地被往来输送。举个例子，在一些法国遗址上，人们不时会发现曾经有人居住过的地面上堆积着约20厘米（8英寸）厚的红颜料。超过100处有颜料的遗址已被人知晓，还有至少25处墓葬也随葬有颜



这块壮丽的雕刻画板位于恩内迪高原（乍得）上的尼奥拉·多亚，首次对外界披露是在1993年。20世纪50年代在这一地区又发现了类似的一块。“尼奥拉·多亚（Niola Doa）”意思是“跳舞的少女”，但这些巨大的、显然圈臀的人像并没有性别之分。注意身体上面的那些精巧、复杂的雕刻图案，以及他们似乎正拿着的棍子。这块画板超过2米（约7英尺）高，年代未知。R.西莫尼斯临摹。

料。由于装饰洞穴墙壁似乎肇始于这个时期，因此一些发现也许可以同这一实践直接联系起来。例如，发现于拉斯科岩洞（法国）或蒂托巴斯蒂罗岩洞（西班牙）的着色材料与其绘画作品极其相似。但是，露天的遗址或没有绘画的岩洞又是什么情形呢？我们是否能够推测在这里发现了颜料，就必然意味着身体绘画的存在而不再考虑物品或墙壁的装饰呢？

身体绘画

遗憾的是，因为这种类型的矿石颜料有一些特质，所以事情并非如此简单。从世界各地的民族学研究可知，赭石被经常用于处理动物的皮肤，因为它保护动物的器官组织，防止它们腐烂，也保护它们免受害虫（比如蛆）的侵扰。赭石也广泛地被用来装饰动物的皮肤。也许这些功能可以解释，为什么在一些居住遗址的

生动的图案

在19世纪50年代，旅行家们目睹并描述了澳大利亚各个地区的节日。那幅"男人们不可思议地转变成生动的图案"的作品是用赭石和白色黏土来完成的，那精致的条纹和斑点被原原本本地复制在石版画上。研究这些石版画以及近期探险家们的报道，可以帮助我们理解史前时代的人们是如何绘画和为什么绘画的。

他们使用的技法千差万别。最早勾勒主题时，要么是用淡紫色树干末梢的汁液，要么是用树枝的红汁。然后用小树枝叉作画笔，蘸上这些颜料，主题图使用绒毛或木炭作进一步润色。作画的男子屏心静气，双眼合起，面无表情，几乎是定了格儿。在绘画过程中，作者非常专心，年长的宗教团体的成员们对每一个细枝末节都要加以审查，指导，年轻的成员们则牢记在心，从而了解到某些关于自己的起源与宇宙模式的知识。这幅图的正确性至少和接下来的舞蹈一样重要。当然，每个人的表情和技巧不受限制，但是世代相传的主题和规则永远不可违背。重大的革新是根本不可能的。因此，为了达到完美，这个苦差事可能要花上许多小时。在某些场合，身体的某些部位要画哪些特殊图案是特定的，甚至要使用什么颜料绘画、如何混合和使用这些颜料，以及使用笔画的顺序和次数，也有严格的规定。

地质学家和博物学家W·布兰道斯基所作的"当地的节日"石版画。19世纪50年代，W·布兰道斯基几次探险，进入维多利亚州腹地和南澳大利亚州。他的精确素描展示了澳大利亚这个地区的某些有关身体艺术的信息。





多尔多涅省（法国）劳塞尔（Laussel）的“维纳斯”像，高44厘米（17.5英寸），年代可能在大约公元前2.5万－前2万年。虽然现在它已被剥离下来，但应该属于岩石艺术作品，因为它本来雕刻在一块4立方米（约140立方英尺）的石头上。这位女子右手中的“号角”和上面雕刻的一系列线条，经常使人们联想到月亮或月经来潮。

土壤里遍布着赭石，为什么在许多石器（如刮削器）上也有红矿石的痕迹。以此类推，把红色颜料应用于尸体可能并非像人们通常所认为的那样，即对“生命－血液”的虔诚信仰，或者是为了保存人们对死者面颊的健康与活力的一种幻觉，而是为了消除尸体的臭味，有助于保存尸体。

即便如此，正如大多数史前史学者猜测的那样，石器时代的人们的确描绘他们的身体，这种实践在某些场合可能是纯粹功能性的，而不是象征性的（如在少女青春期仪式上）或审美性的。例如，赭石在灼烧和清洁伤口方面非常有效，现

右页图：1947年在阿尔泰山（西伯利亚南部）巴季里克的一片墓葬废墟中挖掘出一位酋长的尸体，定年为公元前5世纪。这具尸体保存在永冻层，他的皮肤上仍有大量精致的文身曲线，这些曲线深深刺入皮肤之中，再填入一种黑色物质。这些图案里可以看出包括一头野驴、一只野生公羊、一头长着猫尾似的、有翅的怪异动物和一只长着鸟嘴的鹿。

在南非的巴洛伽斯人仍用它来擦干流血的伤口。事实上，直到19世纪末，欧洲一些地区的乡下医生，仍在治疗化脓的伤口时使用赭石杀菌消毒。另一种功能在冰河时代末期一定也很重要，那就是抵御大自然的风云变幻和昆虫的侵袭。一些民族，如塔斯马尼亚人、波利尼西亚人、美拉尼西亚人和霍屯督人，即科伊科伊人[1]使用红色颜料来维持身体的温暖，避免寒冷和雨水的侵袭。在纳瓦霍人、瓦拉帕依人、比马人和其他北美部落当中，一种红赭石和油脂的混合物经常用于妇女和孩子的脸颊上，作为一种保健措施来保护他们的皮肤，抵挡阳光和干燥的风。

与此相似，一些南美部落如巴西的卡拉雅人或奥里诺科的瓦兰印第安人，一般使用红色颜料作为抵御蚊子的方法。而塔斯马尼亚人把一种赭石和油脂的混合物放在他们的头发里，作为抵挡害虫的有效手段。澳大利亚的瓦尔比利人依然在他们的上半身涂抹油脂和红颜料粉末（显然与血液、健康和气力相联系），作为一种隔离酷热和严寒的办法，也为了防止苍蝇骚扰（在白种人踏上这片土地之前，许多这样的民族从来就没有听说过“跳蚤”）。在阿纳姆地，男人们外出打猎之前，常常在自己身上涂抹白色颜料，以掩饰他们身体的气味。

在诸如此类的实践当中，颜料在身体上的使用开始产生了审美意义。举个例子，赭石的医学特点可能导致人们对死者或临死者的绘画。如果澳大利亚阿兰达人[2]的部落成员生病了，就用红赭石摩擦他们的身体，而西欧克斯·达科它人过去常常把临死的妇女和小孩涂成红色。对于石器时代以及以后几个时期的墓葬来说，往往难以判断一具尸体是皮肉还是仅仅骨头被绘饰过。一些新石器时代的尸体，如罗马附近斯戈高拉的一个头骨，似乎在皮肉还存在时就已经被绘饰过，当皮肉腐烂后，颜色就转移到了骨头上。而其它的新石器时代的意大利骨骼，似乎是直接在骨头上绘画的。在俄罗斯也同样如此。学者们对于俄罗斯先人是把尸体涂红，还是把骨骼涂红，仍然各执一端。如果整个身体在死时或临死时被绘画，那么大量和尸体放在一起的颜料可能是为死者的来世提供身体绘画的颜料吧！通过对不列颠铁器时代晚期的沼泽尸体（林多人）的皮肤的分析，一些研究者得出这样的结论：他的身体曾用一种以红棕色为主的颜料绘画过。

但是，活着的人又是怎样的情形呢？前面已经提过，大多数权威学者赞同石器时代的人们一定绘饰他们的身体，可是证据十分有限。一条可能的线索是，早期遗址上的大堆颜料通常是闪闪发光的，意味着它们运用于柔软的表面。不过，因为这种颜料会擦破皮肤，所以它们同样可能被应用于兽皮。另一条线索是，在颜料团块上有研磨的痕迹，这暗示它们曾经被用于粗糙的表面——这只可能意味着获得粉末，以便使之变成一种液体浆糊来使用。更具有说服力的事实是，有些法国的岩洞里出土一种中空的筒状骨头（经常是被雕刻过的），里面装着粉末状颜料。当然，所有这些材料并不都与岩洞艺术相关。也许重要的是，史前遗址上的颜料的数量一般在整个旧石器时代晚期才有递增，同时，其它形式的个人装饰，如穿孔挂饰和垂饰（见第4章）也在增加。不过，只有矿石颜料才会从遥远的时代保存至今——任何生物所能分解的（比如那些来自植物的）有色颜料都永远地消

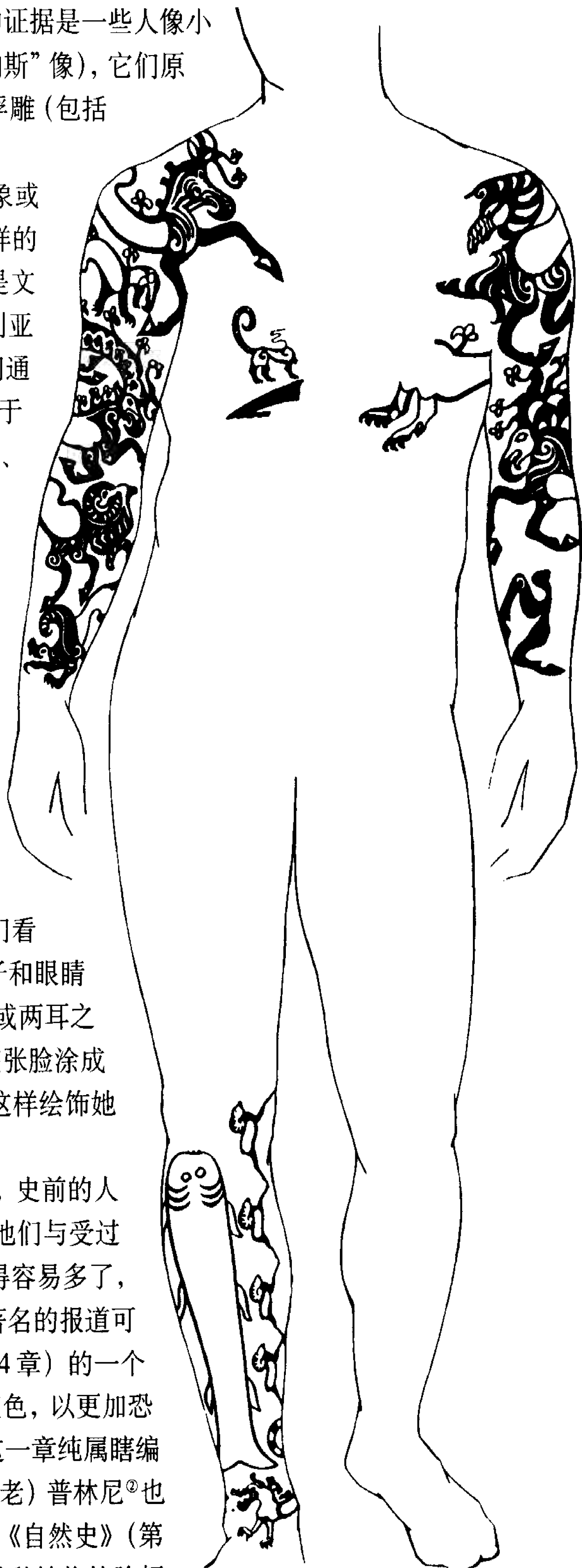
①指第一批欧洲探险者在偏僻的内地发现的非洲南部居民。——译者注

②阿兰达人，又拼Aranda，原来居住在澳大利亚中部芬克河上游及其支流地区的土著部落。——译者注

失了。事实上，在旧石器时代，惟一有效的关于身体绘画的证据是一些人像小雕塑（包括两尊分别来自维伦多夫和劳塞尔的著名的“维纳斯”像），它们原本都被绘成红色，大部分冰河时代的便携艺术品和所有浅浮雕（包括动物图像）也是这种情形。

在以后的一些时期里，小雕像身上显然都装饰着或抽象或形象的图案，可以确切无疑地说，生活中的人们也是用同样的方式来装饰他们的身体的。然而，如果说这些图案体现的是文身或划痕而不是绘画，那也是完全可能的。例如，在澳大利亚昆士兰州北部，人们在绘饰过的人像上发现了填充物，它们通常被解释为装饰的形式，但人们最近把它们和周边地区的关于瘢痕（男人和女人身上都有的规则性的凸起瘢痕，包括勇敢、创新和附属于某个社会团体的标记）的民族学记录相比较，而结果也的确表现出两者之间似乎存在某种程度的联系。

也许，某些早期的身体装饰只是为了审美娱乐。今天，在许多民族当中，这种做法仅是为了强调他们的天性。举个例子，厄瓜多尔的科罗拉多印第安人在他们的脸上和胳膊上绘饰各种图案是为了美化自身，而苏丹的努巴人的这种做法则是为了庆祝、强调和增强自己健康与强壮的身体。这些图案并不讲述任何故事情节或活动场面，因为那样将会分散人们对这种做法主要特点的注意力。



17世纪，法国探险家们报道了北美休伦湖原始部落斗士们的情况：“他们把自己绘得五颜六色，这种方式在我们看来是多么恐怖，而对他们来说却是美妙绝伦。”有的把鼻子和眼睛涂成蓝色、把眉毛和脸颊涂成黑色，有的在两耳和嘴之间或两耳之间（穿过前额）画上黑色、红色和蓝色条纹，其余的则把整张脸涂成黑色，除了前额、下巴的尖端和两个眼圈。“甚至母亲们也这样绘饰她们的孩子，以使他们变得漂亮。”

因此，尽管完全缺乏证据，却似乎可以有把握地推测，史前的人们也采取了这种简单的身体绘画的娱乐方式。然而，一旦他们与受过教育、能读会写的群体有了接触之后，评估这种活动就变得容易多了，因为一些早期的记载都特别提到身体绘画的实践。其中最著名的报道可能是恺撒写于公元前1世纪的《高卢战记》（第5卷，第14章）的一个小片断：“的确，所有的不列颠人都用菘蓝把自己染成浅蓝色，以更加恐怖的外表出现在战斗中。”有些学者认为，恺撒作品中的这一章纯属瞎编乱造，但是无论如何，其他作者如庞普尼乌斯·梅拉①和（老）普林尼②也有过某些类似的表述。举个例子，普林尼在公元1世纪的《自然史》（第22卷，第2章）中写道：“在蛮族部落当中，女人们使用某种植物给脸颊

①梅拉，用拉丁文撰写古代地理学论文《世界概述》的作者。——译者注

②老普林尼，古罗马大科学家、作家。——译者注



涂上颜色……在高卢有一种类似车前草的植物，叫做glastum（菘蓝），不列颠人的妻子和儿媳们用它来涂抹全身，并在某些仪式上赤身裸体地列队游行，身上的颜色使她们看起来好像是埃塞俄比亚人。"

这些文本都强调身体绘画的两种独特功能——作为一种记号和作为仪式的一部分。显然，无论这种艺术的发展原因何在，即使刚一开始就与象征意义毫不相干，它也将最终造成"集体成员"的认同感，有助于产生集体的凝聚力。区别也许会随之产生出来，这种区别或许意味着不同的群体或部落，或者意味等级、年龄、性别或身份的差异。这种社会的意义，可能会因为对特殊场合的挑选（当身体绘画实践应当实行之时）而得到加强。因此，澳大利亚的一些土著部落在他们的脸上或身体上画上一些斑点作为"日常装饰"，不过，在严肃的场合（比如在入会仪式上）可能要把全身小心翼翼地装饰一番——尽管所有装饰在仪式过后就要立即清洗干净。

在澳大利亚，这种仪式似乎是一种图腾信仰。当一个人死后，其部落图腾可能会被画在他的头骨上。在阿纳姆地的许多地区，死者的全身都绘有图案，体现他是这个部落的祖先之一，而年轻的新人们则在他们的胸口上绘有可能与死者相关的绘画。人们通常相信，这些图案是造物主－祖先们为了满足某种仪式需要而创造出来的，因此重新创造这些图案在本质上是一种崇拜行为。这些图形经常"歌颂"身体，那是被戏剧化了的梦中事件的"歌唱之线"。

因此，澳大利亚的身体绘画在为仪式服务以及通过艺术来表达仪式方面，是极端的例子。在其周边的新几内亚，这种类型的自我装饰同样不只是一种化妆方式，而是一种借以显示人们与祖先精神存在联系的中介，并为人们的社会和宗教

价值、威望、财富和氏族的休戚与共的关系做出的特别说明。荷兰航海家斯考滕于1655年写了一篇关于南非的报道，记载了那里的游牧民族利用岩洞或类似的地方举行某种仪式，他们在仪式期间使用"一块红色石头在彼此的前额上画条纹和十字架"，他们大概也是在做类似的阐释。



身体艺术的其它形式

文身是另一种装饰皮肤的方法。虽然存在冰河时代便可能有过这种做法的证据（法国一些遗址上的骨针被认为与此相关），虽然许多上面提到过的、旧石器时代雕塑上的图案有可能是文身而不是绘画，但我们已经确切地知道一个最早的样本，即绘饰在"冰人"①（1991年发现于意大利阿尔卑斯山高处，已有5300年之久）尸体上各部位的简单的蓝色线条和一个十字架。人们认为这些图案是有疗效的，可以达到减轻关节炎病痛的目的，至少它们证明了旧石器时代存在着这种实践活动。

也许，我们在南西伯利亚阿尔泰山区的铁器时代冰冻的尸体身上可以看到有关史前的、最家喻户晓和引人注目的文身，其中包括画着错综复杂的曲线图案的鹿和其它动物。但在欧洲人首次到达太平洋诸岛之前，那里的文身也是一种非常突出与广泛流行的特征。譬如，在复活节岛以及在给人以深刻印象的新西兰，这种风习好像存在于整个史前时代，因为在每个时期的遗址上都发现了各具特色的"骨针"和"骨凿"（实际上是锯齿状的精美的梳子而不是一把刻刀，可以在皮肤上刺出一系列小孔）。在欧洲人到达新西兰之前，文身已在风

左页图与本页图：18世纪雕刻的两位新西兰首领的被文过的脸，雪梨·帕金森作，复制本收于他的《南海旅游日记》中。注意其中一人插着装饰性的头梳，另一幅文脸则具有"北方"的风格。

①冰人，又称厄茨人。一具迄今发现的最古老的完整的人体干尸。——译者注



在秘鲁伊卡地区出土的略微变形的头骨，确切的年代未知，可能是公元后早期几个世纪。



一位成年女性的头骨和颌骨的一部分（可能属于公元前1000年），出土于大阪（日本）藤井寺城。大概是为了仪式目的，其牙齿被拔掉和装饰过。这种做法与某种仪式相关，如成年、结婚或家庭成员的死亡。在一个人一生中的诸如此类的阶段里，独特的牙齿可能要被拔掉。

格上、图案上和身体的文身部位上出现了巨大的地区性变化。举个例子，在某些地区，女人们装饰的是胸部、脖子和腹部，而男人们文身的地方则是臀部和大腿。

身体艺术的其它形式，比如发型和划痕，除了根据保存下来的、带有头发的冰冻尸体来估计之外，只能凭借史前人类的雕塑和图像进行评析，例如阿尔泰山的冰冻尸体、欧洲人的沼泽尸体或智利北部辛科罗的早期木乃伊。还有更多的骨骼变异的证据，如众所周知的促使人类头骨细微变形的一种做法，即每隔一段相同的时间，捆绑成长中婴儿的前额或对之施加压力，以塑造一个高度倾斜的或又宽又平的前额的做法，是很普遍的。这种情况甚至有可能在尼安德特人时期便已存在，也似乎在早期澳大利亚人的头骨（比如来自科夫沼泽地的样本，年代为1.3万年前）上表现出来。抽出（拔掉）或装饰牙齿的习俗也流行很广：在澳大利亚，敲掉一两个上门牙的土著习俗（作为男人入会仪式的一部分），在新南威尔士的尼奇的一个墓葬里有所发现，定年为7000年前。拔掉和装饰牙齿——可能是由于仪式的或装饰的原因——4000年前左右在日本也十分普遍。在中石器时代的印度也发现了被装饰过的牙齿（可能在牙齿的拥有者活着的时候就被雕刻过）。

简言之，这一点其实很明确，即人们的皮肤、骨头、牙齿和头发是艺术表达的最早且最通用的载体。人们只要关注一下这样一个突出的问题——即使在现代高度发展的社会里，人们仍喜欢化妆品、各种发型、身体刺青和文身，我们就可以认识到人类内心深处的这种需求——装饰我们外表的做法从来就没有离开过我们。



第四章　物体艺术

在艺术上，人们描绘物体不是为了表现物体本身，而是把它作为传达源于个人的、社会的以及宗教的各种情感和意义的载体。

——马克斯·拉斐尔《美之人体》

便于携带的艺术品尽管不是本书的要点，但却是相当重要的。不仅因为它们浩如烟海，所用材料多种多样，而且因为在发现它们时它们所处的条件存在差异（这对其功能与意义提供了某种线索）。总的说来，便携艺术品要比岩石艺术和岩洞墙壁上的艺术品易于定年。

左页图：19世纪末发现于兰德斯（法国）布拉森普伊的一块很小的猛犸象牙头，高3.5厘米（1.5英寸），传统上被看作是一个女人的物品，是展现出面部特征和细致发型的极少数冰河时代的艺术品之一。其年代可能相当早，超过3万年。然而，人们近来对它的真实性提出了疑问，尤其是因为人们几乎不知道它的原产地。它出现在一处遗址中，是考古工作者的发现物之一。

便携艺术品的类别

其实，每一种可以得到的天然材料都会被用来制作某种便携的艺术品，如骨头、鹿角、象牙、牙齿、（牛羊等的）角、兽皮、软体动物的壳、蛋壳和羽毛、木头、纺织品、木炭和琥珀、石头、石笋、珊瑚及各种各样的矿石。在波利尼西亚，人们用塔帕纤维布（纸桑树衰败的树皮）制作小雕像，而在美国的西北部海岸线上，人们甚至把一种损害树木的蘑菇——人称“鬼魂的面包”，被认为是超自然的力量——的果实作为雕刻的物体。



五个鲁斯·卡尔木雕人像中的两个，以及船首为动物头的“小舟”，发现于英国翰伯河附近，时间大约是1836年。根据放射性碳素定年法测定，这种紫杉木材样本的年代为公元前第一千纪，约2500年前。两个雕像高约40厘米（约16英寸），眼窝里填着石头。赫尔博物馆的保管员彼得·斯维尼近来发现，该木雕的可分拆的短粗手臂（人们至今认为适于解释为手臂），其实作为向下弯曲的阳具更合适。

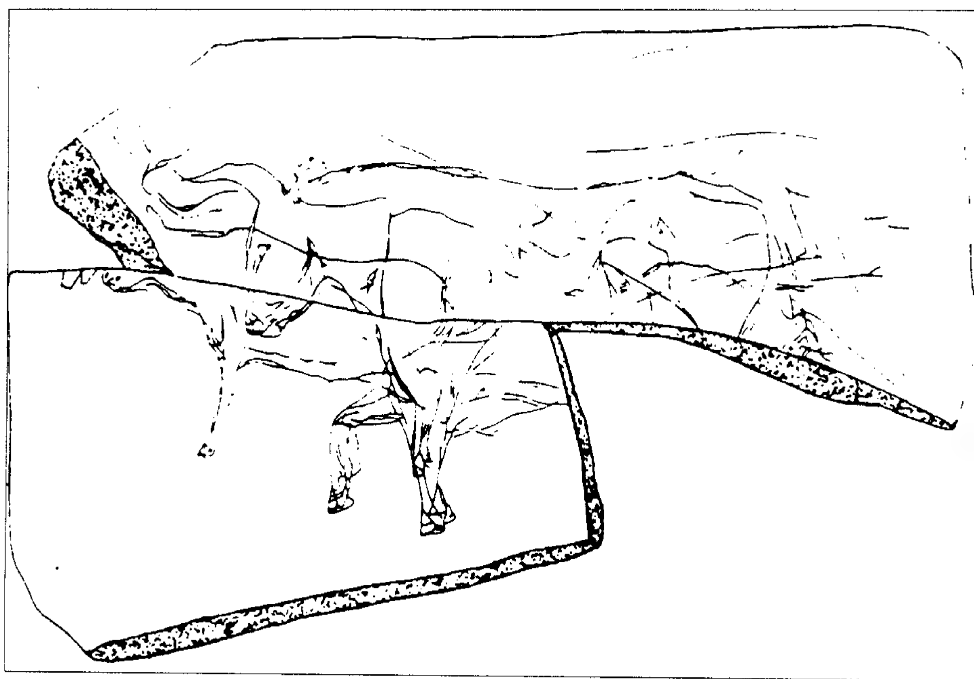
早在冰河时代，人们就开始生产人造材料——烧过的黏土或制陶赤土，最终是生产陶制容器。接着，这些材料就变成了另一种艺术表达的媒介，陶器在世界的许多地区被广泛地用作艺术载体及制作小雕塑。随着用火的专门技术的不断改进，人们又制造出其它材料——彩陶（一种“前玻璃”物质）。后来，玻璃也被生产出来，铜也以各种不同的方式问世，某些地区紧跟着生产出青铜、黄金、白银及后来的铁和钢。

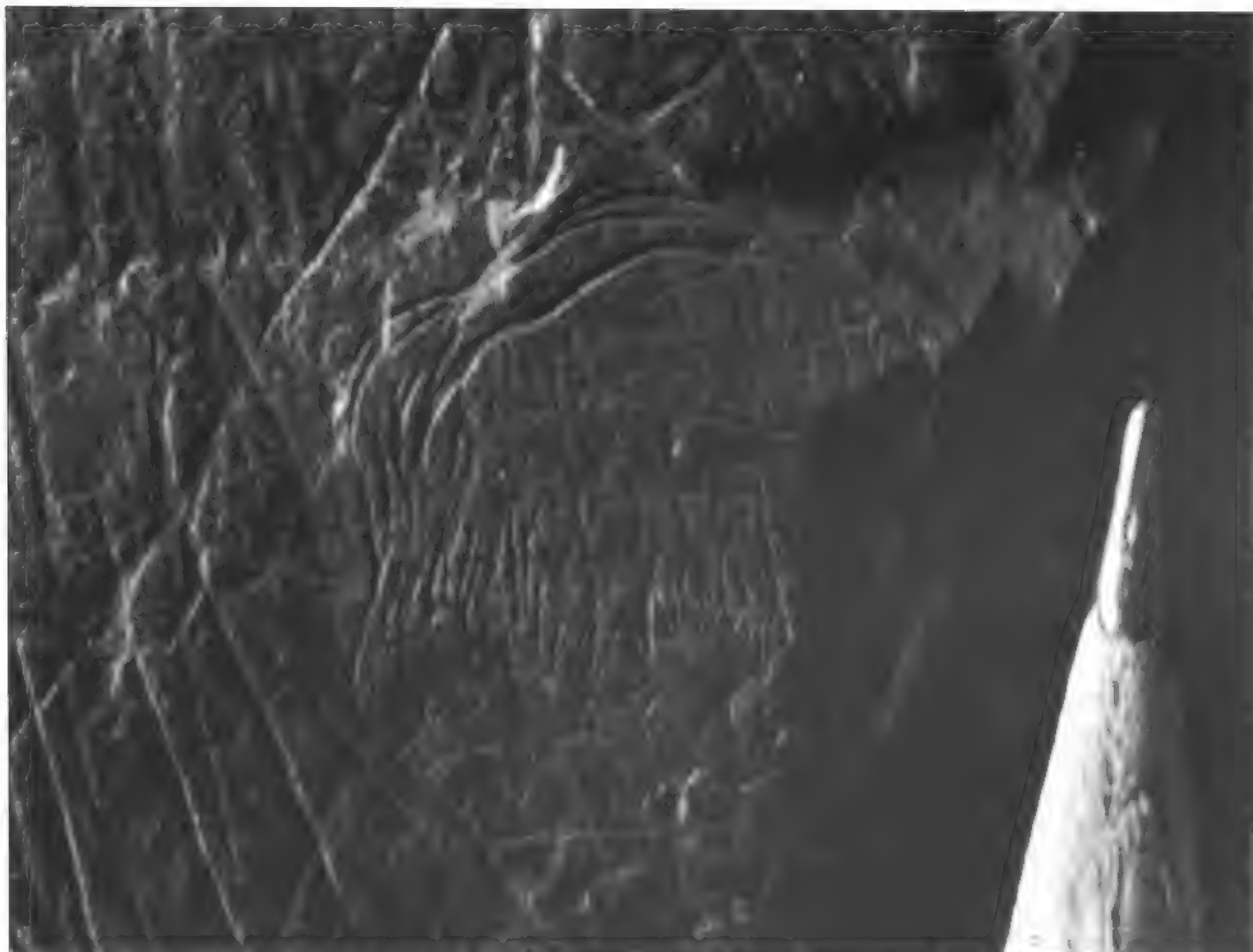
为了发现这些艺术品的确切的制作方法，人们有过无数次的实验和分析，例如该达到怎样的温度，如何雕刻或应用装饰，如何铸造金属制品等等。在生产其它类型的便携艺术品时也有各种实验，比如象牙小雕塑的雕刻。自从法国研究者路易斯·莱居埃在19世纪70年代率先开展了有关实验以来，用石器雕刻骨头和石头的技术已经备受关注。他试着用旧石器时代的原始工具在骨头上雕刻，发现只要下一些功夫就能够很快做好。近年来，我们从亚历山大·马尔萨克的微观研究中获得了关于这个方面的大量知识，也从意大利研究者弗朗西斯科·埃里科对骨头和石头的试验性雕刻中了解到了许多。其缜密的技术分析，为认识雕刻的趋向、层理的顺序、使用的工具数量、艺术情节的多少、甚至雕刻者是用左手还是右手等等，建立起了严格的标准。

雕刻过的石头

虽然在世界上的每一个史前文化里都可能发现雕刻过的石头，但它们在西欧冰河时代却占有极为重要的地位。在这里有时会发现大量沙岩、石灰岩、石板或石笋的小厚板（或小饰板），比如西班牙的帕尔帕罗岩洞有五千多件被装饰过的样本，法国的昂莱纳岩洞有一千多件。这些石头上的雕刻有的是深入的、清楚的，但在许多情况下，它们细微得几乎看不见，只有在侧面强光的照射下才能看清所有线条。

马瑞里斯·莱热恩对特洛·德·夏勒克斯（比利时）的一块雕刻着一头野牛（野生公牛）和一只鹿的小饰板所作的摹本，该小饰板定年在大约公元前1.5万－前1万年，全宽80厘米（约31英寸）。





德国哥纳斯多夫的一块被雕刻过的小饰板（约公元前10500年）局部，显示了一头猛犸象的极端微小的图像。照片中的这个铅笔尖提供了比例参照。

在20世纪早期，当狩猎巫术占绝对优势（见第8章）时，研究者们倾向于把每件事物都看作是仪式的证据。由于许多小饰板破碎了，人们推测破坏行为是有目的的。一些小饰板被烧毁了，且大多数雕刻过的部分朝下。这一事实看来好像是进一步的证据，即它们形成为一种仪式的组成部分。然而，许多小饰板是两面雕刻过的，面朝下的"规则"决不是定理。而且，虽然破坏行为有时可能是有目的性的，但是人们应该记住，人和动物在岩洞或岩棚的地面附近践踏，可能对那里的任何物体都有巨大的影响。一些小饰板可能也会被酷热的张力粉碎，因为我们知道，历史上的法国农民曾把受热的沙岩饰板当作暖床使用。

约在公元前10500年，几吨片岩小饰板被运到德国哥纳斯多夫露天的营地，可能是被作为建筑材料，用来构筑地基的。不过，其中得到雕刻的只有5%–10%，而且在饰板当中它们是随机分布的。这暗示着一旦仪式结束，这些雕刻就丧失了所有价值，它们被砸碎或散置开来；或者这些雕刻根本就没有任何仪式上的重要性，雕刻只是为了排遣时间，为了实践，为了故事讲解，或甚至也许只是为了使个人的暖床人格化。

虽然这些装饰得很好的范例在出版物中经常被复制，但应该强调的是，如同岩壁艺术一样（见第5章），它们有很多地方是不能解释的，要么因为它们是很小的碎片，要么因为它们很抽象。有些小饰板有大量的、杂乱无章的附加线条，但

早期艺术品

正因为要把最早的粗糙石器从天然的石头碎片中区分开来（史前古器物和地质古物之间的差异）是极端困难的，所以在识别早期"艺术品"时非常容易出错。过去，许多考古学家因骨头或贝壳上有明显的刻纹而误入歧途，其实那是天成的（植物根的痕迹等）。还有骨头和贝壳上的穿孔，他们开始认为是人工的，但经过更严密的考察，证明是由陆上食肉动物咬成的（骨头）或由海洋食肉动物造成的（贝壳），或由其他因素，如一个物体在某点上存在固有的脆弱之处，因此经常在同一个地方，以同一种方式破裂，使得破损看上去是有目的性的。不过，话要说回来，可以肯定地讲，史前的早期人类发现天然孔洞不仅是有用的（他们因此获得了现成的穿孔挂饰），而且也是他们灵感的源泉，促使他们自己动手来制作它们。

今天这一点看来是不言自明的，即"艺术"（无论人们如何定义）决非始于我们所称的旧石器时代晚期（约4万年前）或甚至始于我们所称的"现代人"时期——无论如何，这两者都是高度虚构的观念。旧石器时代晚期之前的"艺术品"的新样本可谓堆积如山，虽然其中有许多仍然是争论的源泉。过去有很多学者指出，许多匀称、"精美"的旧石器时代早期（阿舍利文化期）的手斧已有数十万年之久，远远超出在技术上对这种工具的要求（无论有何用途）。现在，阿舍利艺术的一些更特殊的样本进入人们的视域，人们越来越采取这样一种态度，即一种古典的鉴戒："倘若我不信它，我就对它视而不见。"

发现于皮姆贝特卡（印度）"礼堂岩洞"的两幅岩画（岩石雕刻）——一个巨大的圆形杯状标记（杯形器）和一条凿进去的曲线，处于阿舍利文化层的覆盖之下，因此它们至少和其中的石器一样古老。德国彼尔钦斯雷本露天遗址上的旧石器时代早期的骨头（约30万年前），其上有若干好像用图案装饰过的，非实用性的平行雕刻的线条。

然而直到近年来，这一课题的研究才有了真正的突破。美国研究者亚历山大·马尔萨克分析了一些近东的新的或迄今为止仍被忽视的证据，尤其是一块以色列库奈特拉遗址上的燧石（定年为5.4万年前，雕刻着4个半圆和其它线条），以及贝雷克哈特·雷姆的阿舍利文化遗址附近的一小块特定形状的火山凝灰岩（定年为约23.3万—80万年前之间）。

还有一种证据，即人们在早得多的年代里就注意到一种与人类天然相似的物体。1925年，在南非的马卡潘斯盖岩洞里发现了一块小圆石，是由南方古猿（在那里发现了属于两个原始人类的化石，定年在300万年前）从至少32千米（20英里）以外的地方把它带到这里来的，带它的原因可能是因为圆石的一面与人类的脸特别相似。

在旧石器时代晚期之前，为什么可靠的"艺术"证据如此稀少，原因是很简单的。首先，在考古学家和人类学家之间有一个长期存在的信条，即在那个时期之前根本不可能存在这样的东西。较早的遗存或出于功利考虑，或由于被晚后的层次弄乱，或由于某



这把手斧长约13厘米（约5英寸），1911年发现于英国诺福克的西托福茨，可能有几十万年之久。它的制作颇为细心，为的是在它的中央保存一块海菊蛤的化石贝壳，意味着当时存在一种敏锐的审美感觉。这把似乎是画蛇添足的工具，在匀称的形状上用了相当多的心思，使它远远超出了敲击和砍砸功能的需要。



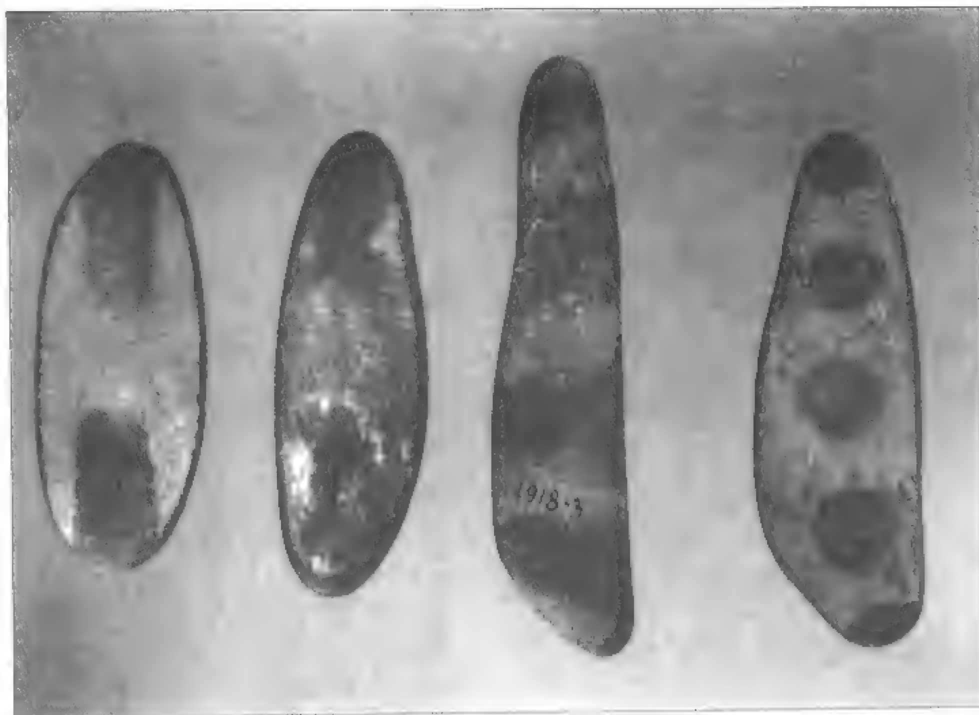
皮姆贝特卡（印度）“礼堂岩洞”内部的景象。在这里发现了已知的世界上最早的岩画——一个杯状标记和一条曲线，定年可能为几十万年前。图中右上角依稀可见的岩画远不是近代的，可能是史前的。

些解释，如从旧石器时代晚期的邻人（所谓邻人“把穿孔挂饰带给了土著居民”）或从反常的事物（比如与法国弗拉塞的一个尼安德特人墓葬相关的著名的杯状标记）那里复制或引进而来之说，被人们弃置不顾，其结果是考古记录中的许多样本可能就这样丢失或被忽略了。其次，埋葬（物质分解或变成部分考古学记录的过程）所起的根本作用。“随着时间的推移，埋葬状态造成考古学证据的形变在日益加大。”换句话说，我们应该知道，从旧石器时代中期保存下来的关于艺术活动的材料，要比从旧石器时代晚期保留下来的少得多，也比旧石器时代早期的要少得多。最早的各种形式的大量考古材料（尤其是易于损毁的类型，比如旧石器时代晚期之前期的、被仔细探查过的穿孔挂饰和贝壳），根本不应该被机械地解释为一种最早发生的现象。我们在时间上越是往前追溯，“艺术”的痕迹就越显得残缺不全，越容易受到曲解和难以捉摸。但是，这些痕迹是客观存在的，既然我们现在开始去认识它们，那么它们无疑会越来越多地被我们发现。正如考古学史一再显示的那样（自从1980年以来，对露天旧石器时代风格的各种雕刻的发现，仅仅是最近的例子），一种现象一旦被人们接受为事实，人们就会着手去寻找和发现它。



贝雷克哈特雷姆（以色列）的女性小雕像是已知的世界上最古老的形象雕刻，已有约23.3万—80万年之久。这块凝灰岩碎片与女性具有天然的共同点，在它的“脖子”周围及沿着“手臂”的方位好像有一些沟槽。问题很大程度上取决于这些沟槽是天然的还是人为的。目前亚历山大·马尔萨克对它所进行的微观分析已经证明那些沟槽是人为的。换句话说，这是一个有意创作的形象，是一件无可争议的“艺术品”。

世界上最广为人知的绘画石，是那些已成为西欧冰河时代末期的有特色的石头，也就是那些根据法国比利牛斯山脉的巨大的马斯·德阿吉尔岩洞命名的"中石器时代的小圆石"。爱德华·皮耶特在19世纪80年代首次鉴定了这些小圆石。在已知的近两千块这样的石头当中，有一千四百多块出自那个岩洞，大部分只有几厘米长。这些图形通常用带红色的赭石表现、很是简单（大部分是斑点和线条），似乎是用手指头画的。人们对其功能的猜测五花八门，从"为艺术而艺术"的作品到图腾象征，甚或是一场游戏的记分标志。



对哥纳斯多夫出土的石板所作的实验表明，一件新的雕刻是清晰可辨的，因为雕刻中可以产生白色的粉末。当这些粉末被洗去之后，结果就像把一块石板上的白垩粉清除掉一样，一件新的雕刻作品便完成了(这些雕刻，制作起来又快又简单)。这意味着，这些雕刻中的一部分只在一段非常短的时间内具有意义，而在一块给定的表面上刻出层叠的动物"组合"，则并不一定有什么意义。另一方面，有大量石头可供使用，如果愿意的话，可以轻而易举地给每个形象以特定的意义，所以这些层叠的形象也许真的又含有某种重要含义。

陶器的发展

与传统观点相反，陶器不是由新石器时代的、最早的农民发明的。此前人们一定已经千百万次地注意到了火使黏土硬化的规律。事实上，点燃在岩洞黏土地面上的每一把火都会使它周围的表土硬化。在世界上的大多数地区，在新石器时代以前，陶制器皿没有出现的原因是很简单的，即居无定所的狩猎者和采集者一般不大使用沉重易碎的容器，而是需要轻便的、用有机材料制作的容器。陶器是与定居同在的。然而我们现在知道，陶器在冰河时代的某些地区确实存在，如在日本，目前的证据表明它们可以回溯到公元前1.4万年。

已知的最古老的陶器（赤土陶器）定年为约2.6万年前。这些陶器（包括小型的、塑造得很好的动物和人的雕塑）发现于下韦斯托尼采、巴甫洛夫和普莱德摩斯提（捷克共和国）的露天遗址上。最近的分析表明，它们用当地潮湿的黄土制作成型，在生活区之外的专门的窑中以500℃－800℃（932°F－1472°F）的温度烧制。几乎所有的陶器都残缺不全，它们破碎的形状表明，它们是因突然受热而破裂的，也就是说，它们还潮湿的时候，就被置于火中最热的地方，因此是被故



位于苏格兰金卡丁的金内夫墓群，包括一个陶制食物容器，饰有一些印象深刻的图形，以及两个青铜臂环，年代在青铜时代（约公元前1000年）。虽然与这个时期在某些遗址出土的感人的金属制品和精致的陶器相比，这些发现显得朴素了一些，但是它们有助于提醒我们：通常用来解释这一时期的西撒克斯或其它地方的丰富墓葬是绝无仅有的，而且绝大部分墓中的殉葬品是适中的。

意引起爆裂的。换句话说，它们并非精心制作的物品，而可能是为了用于某种特殊仪式的器物。

我们也从北非、法国的比利牛斯山和西伯利亚的一些遗址中获悉存在冰河时代晚期的烘干黏土小雕塑。然而，在新石器时代或在世界其它地区，陶制小雕塑和容器的数量肯定极其众多。除了五花八门的形状之外，装饰简直包罗万象，从简单的手指标记到雕刻与锯齿及犬牙交错状的镶饰（花纹），当然还有绘画图案。在陶艺中，最引人注目的作品是公元前5世纪南非莱登堡的头像、美国西南部明

布雷斯文化[1]的容器、秘鲁纳斯卡文化的五彩缤纷的陶器，以及理所当然的还有秘鲁莫切[2]陶器那令人眼花缭乱、精巧细致、栩栩如生的绘画。

人们用了一些时间才认识到史前陶制容器是古人的遗物。比如在中世纪欧洲的一些地区，被穴居动物刨出来或掘出土的罐子（可能属于青铜时代晚期、约公



① Mimbres，译为明布雷斯人。他们是史前北美洲民族，构成古典莫戈隆文化的一个支系，主要居住在现今美国新墨西哥西南部的明布雷斯河沿岸，地处希拉山脉的崎岖山区。他们也生活在希拉河及格兰德河沿岸。明布雷斯文化的鼎盛期在公元前1150—前1000年间，学者称之为古典明布雷斯时期。当时明布雷斯人聚居于普韦布洛式的村落中，人口密集，各村住有二百多人，居所为砖石结构。他们的器皿以陶器最为著名，制品饰有白地黑纹图案，图案由各种虫类、兽类及鸟类组成，或以几何线条组成，富有想像力。——译者注

② Moche，译为莫切。又称莫奇卡（Mochica）、早期奇穆（Early Chimú）、前奇穆和原始奇穆。莫切文化是南美洲早中间期（约公元前400—公元600年）最著名的文化，出现于今秘鲁北部海岸。莫切一名来自莫切河谷的同名大型遗址。莫切文化显然由萨利纳尔文化和加利纳索文化发展而来。莫切遗址以大型的土坯建筑太阳神庙和月亮神庙为中心。莫切文化还以其宏伟的灌溉设施、防御工事和独特的手工业品著称。其模制陶器包括精美的写实性雕塑和容器。容器上饰有人头肖像以及动物、植物、建筑物和神怪形象，有些画面还反映了该文化的礼仪和日常生活的情景。——译者注

元前1200－前700年的火葬骨灰罐），往往被看作是“具有魔力的瓦罐”，它们要么是从地底下长出来的，要么是地神在洞穴里制造出来的。近来，史前陶器研究主要集中于两个方面。第一是它们的分类，即把这些数量非凡、无所不在、经久耐用的远古遗物分成不同的类别，根据它们的形状、结构和装饰，设法估计它们的



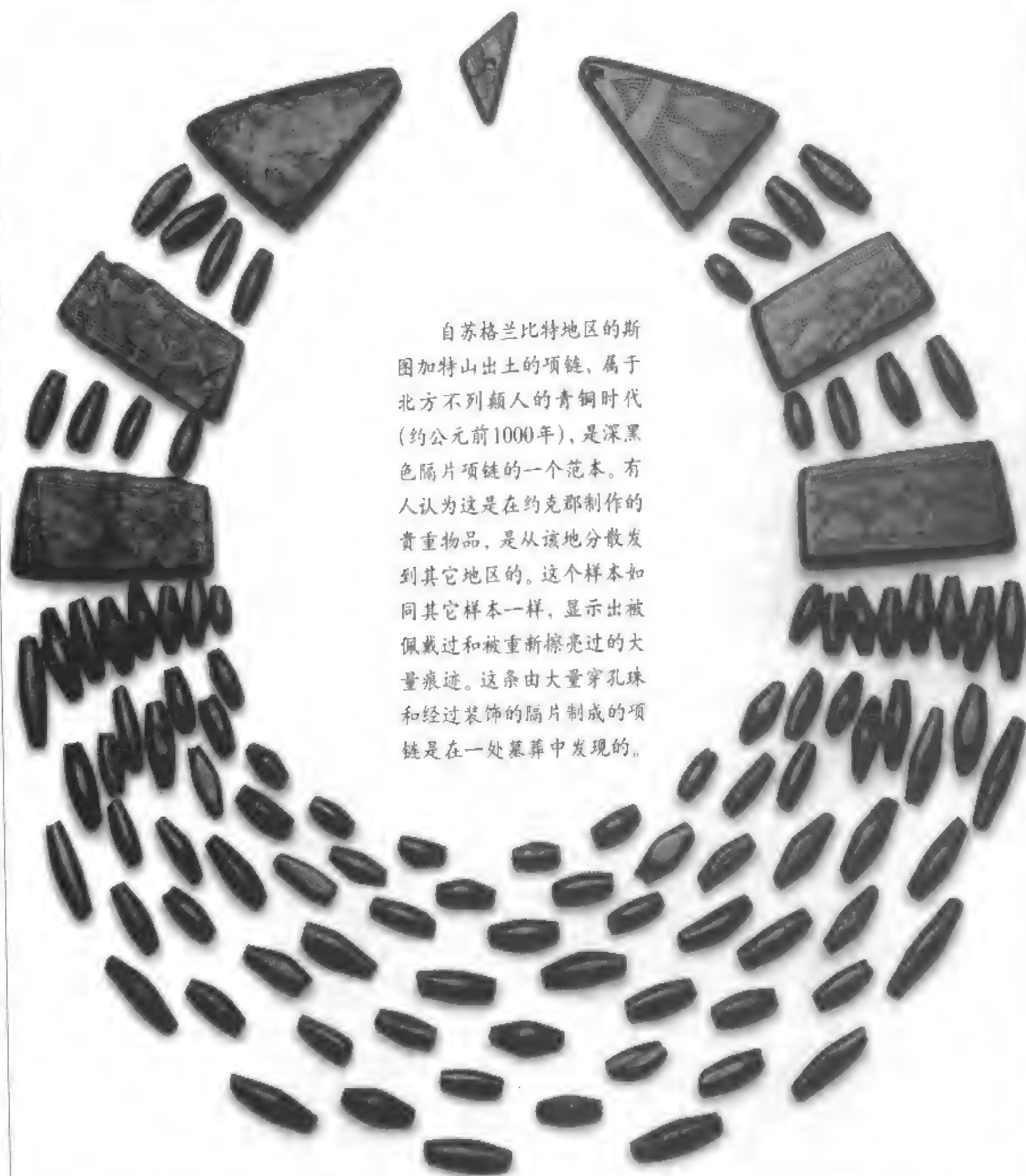


下韦斯托尼采（捷克共和国）出土的约2.6万年前用黏土烧制的动物小雕塑。

它们可能是猛犸（左页图）和猫头（本页图）。这些属于类似年代的黏土动物小雕塑的碎片，最近被发现于克雷姆斯沃克特堡（奥地利）。

小摆饰、环饰和穿孔挂饰

大部分已知的旧石器时代的穿孔小珠（超过1.3万个）是象牙制品，出自俄罗斯桑吉尔的3个墓葬，定年为约2.5万年前，属于斯特雷兹文化，即一种旧石器时代中期的文化。它们串成若干排，绕过前额和太阳穴，绕过身体，沿着手臂和腿，直到脚踝附近。它们不是被一次性地缝在外衣上，而更可能是根据肌腱的长度串起来，然后再附着在衣服上。有人估计，制作每一个桑吉尔穿孔小珠大约需要45分钟（砍削象牙、钻孔等），这意味



自苏格兰比特地区的斯图加特山出土的项链，属于北方不列颠人的青铜时代（约公元前1000年），是深黑色隔片项链的一个范本。有人认为这是在约克郡制作的贵重物品，是从该地分散发到其它地区的。这个样本如同其它样本一样，显示出被佩戴过和被重新擦亮过的大量痕迹。这条由大量穿孔珠和经过装饰的隔片制成的项链是在一处墓葬中发现的。



这尊发现于俄罗斯的科斯坦吉遗址的石灰岩女性小雕塑（1988年），是已知的冰河时代这类艺术品中最大的一个。幸存下来的这块残片高13.5厘米（5.5英寸）。它之所以值得注意、不仅因为它尺寸很大和带有突出的肚脐，而且还因为她每个手腕上带有的手镯。它们在前方连接在一起，如同一副手铐。

着每具尸体上的陪葬穿孔挂饰需花费大约2625小时的制作时间。

人们还发现，在年代十分晚近的史前文化的墓葬中有大量贝壳穿孔的挂饰，比如在波利尼西亚。在泰国的一个叫胡帕依迪村的墓地（定年为公元前2000年），有一具绰号为“公主”的女性骨骼，其陪葬的穿孔饰品超过了12万个。

人们对各种各样的穿孔挂饰进行了大量的复原试验，主要是为了更多地了解制作它们所运用的特殊技术和制作所需要的时间。

有自我意识吗？

有一种很奇特的观点，近年来颇受青睐，即“自我意识”。正如穿孔挂饰装饰所证实的那样，这种意识产生于欧洲旧石器时代晚期（尤其是在法国的多尔多涅地区），换句话说，艺术、语言、社会的复杂性和个人的装饰有一种欧洲的血统。这一理论在许多方面是有缺陷的。首先，没有任何证据表明，旧石器时代晚期之初的穿孔挂饰是个人装饰，而不是与一个墓葬相关联或偶然散布在一个遗址上的集体性装饰物品的一部分（如兽皮或徽章）。第二，以欧洲为中心的假说（即多尔多涅省的穿孔挂饰是装饰的最早形式）与证据不符：旧石器时代晚期的小雕塑的特征表明，各种可能由易损毁的材料制成的装饰品，比如搓制而成的皮带以及腰带、围巾、手镯、臂章、头章、踝环等，要比穿孔挂饰更为常见。大多数身体装饰的形式不可能被考古学探查清楚，比如文身、身体绘画、瘢痕、阴部环扣、形变、发型和大部分装饰性艺术品的形式。第三，在早期穿孔挂饰和现代人之间并没有什么相互联系，也没有任何证据表明，非洲、近东或亚洲的解剖学上的现代人制作骨头或象牙穿孔挂饰，虽然他们可能有语言、仪式、个人装饰和复杂的社会形态。相反，我们现在知道，法国北部屈尔河畔阿尔西－希尔－吉尔岩洞的占据者尼安德特人拥有挂饰（在顶部四周刻着一条沟槽的艺术品），因而坚持认为他们不会自己制作这些东西就成了一种明显的偏见。所以，尼安德特人肯定能够理解穿孔挂饰的概念、制作工序和用途。因此，多尔多涅省的“过渡”或“革命”理论，只在一个十分有限的地区和考古学范围内有效，而决不是必经阶段或普遍真理。

相关年代。陶器类型的无以数计的年代序列已被创立起来了，这些序列有时几乎像是为做而做的，但其真正的用途是作为进一步研究的一个工具（第二次世界大战以后，放射性碳素定年革命带来了根据有机物质直接定年的可能性，而此前陶器是为史前的后期文化定年的一种主要手段。）

研究的第二个焦点是制造这些容器所需要的技术——黏土的来源、备土、调制（如用植物材料、沙子、贝壳或云母）、容器的成形（是用手盘条还是用轮子转动）、它的烧制和装饰。各种试验得出了许多关于这些过程的有价值的观点，正像民族文化考古学所做的那样——他们对今天仍处于“原始状态”的民族如何制作陶器进行了现场研究。

这种民族学研究也极大地启发了人们对陶器制作与装饰进行其社会或象征方面的研究。举个例子，美国考古学家唐纳德·拉斯拉普在亚马逊河上游（秘鲁东部）的希皮博－科尼博印第安人当中从事研究工作，这支印第安人的现代陶器风格可以追溯到史前时代（公元1000年）。他发现那里的大部分妇女是陶工，她们生产的器皿主要是为了自己家庭使用，不仅用于做饭，而且用于储藏。他们的陶罐是用当地黏土手工盘条制成的，还使用了其它各种材料（包括地上的陶器碎片），不过用来进行装饰之需的其它矿物和颜料则是从邻近地区输入的。

金属作品

虽然我们对各种金属的最早的发现和开采一无所知，但是这种新技术的开发——在不同时代，在世界各个地区，利用各种金属（主要是铜、青铜、铁、金银）——不仅迅速给实用工具和武器、个人装饰的发展带来良机，而且对财富和身份的表达提供了新的机会。许多出自史前世界的最复杂迷人的工艺品正是金属制品——珠宝、装饰品、小雕塑和被装饰过的容器。

金属除了具有结实或锐利的质地（通常只有石头和陶器可与之匹敌）之外，还有一个重要优点（这是其它材料所欠缺的），即如果破碎了，可以被回收利用，也就是熔解后再被使用。而且，在金属中，金子有一种突出的品质，当铜和青铜变成绿色、铁锈蚀和银变得暗淡、扭曲时，金子却始终不可腐蚀，似乎可以永久保存。这可以解释为什么在许多古代文化里，金子广泛地被用作展示和象征权威的材料。

与陶器和其它材料一样，对金属作品的早期发现主要有助于根据类型、形状、风格、装饰和相关的年代拟订年代序列和进行分类。人们也把注意力集中在贸易（交换）的证据和冶金术的发展上。最简单、也是最早使用的金属似乎是冷锤成形的地方天然铜。例如，美国北部和加拿大的“古铜”文化（公元前4000－前2000年）或土耳其和伊朗的早期农耕遗址（公元前7000年前）中的情况便是如此。后来，紧接着出现锻造（对铜的加热和锤打），随后是对色彩鲜亮的铜矿石的冶炼，在敞口模具和双件模具当中进行铸造，又与锡混合成合金，制造出硬度高得多的青铜。一些史前文化在十分复杂的冶炼过程中取得了令人惊异的成果。例如，金银丝细工（包括拉丝和焊接），有粒的表面（把金属颗粒焊接到一个金属托上）和镀金镀银等（不同金属彼此结合）。现在我们知道古代秘鲁人已会使用贵金属的电

解化学镀层的方法，然而，这曾被认为是在欧洲文艺复兴时的发明！

一种浇铸金属的绝妙技术是失蜡铸造法或熔模铸造法。这种方法可以制造出复杂的形状，并在新大陆达到了尽善尽美的高超水平。这项技术的步骤是：先用蜡制出人们想要的模型，接着用一种优质黏土包住这个模型，留下一个通往外部的小渠道。当加热粘土时，熔蜡就流了出来，黏土因此就成了一个中空的模子，然后将熔化的金属液体倒进去。一旦浇铸的黏土破裂，人们就可以得到原来的蜡模型的金属摹本。当然，每一个模子只能使用一次。

除了诸如此类的金属艺术品之外，其它物体（如容器、工具、武器和附属品）也得到了装饰。人们把它们制成适得其所的艺术作品——从安全别针到匕首和长剑，从刮胡刀到镜子。尼日利亚贝宁的铜制品、西徐亚人的黄金制品和许多南美的史前文化作品(见第9章),只是无数令人惊异不已的便携金属艺术品中的一小部分。许多装饰可能是简单的，但是和陶器一样，民族学和民族文化考古学表明，它们独特的形状或主题以及式样的选择，表达着各种不同的信息，比如群体认同或宗教象征。岩壁艺术就反映出可能存在的信息的繁多种类（见第7–8章）。

在便携艺术品中，形象或图形的大小当然是有限的，通常受到材料形状和可供利用的空间的限制。其中最小的艺术品中包含着小珠或雕刻图像，它们小得用肉眼几乎看不到。不过，“便携艺术品”只是一个相对的用语，因为虽然绝大部分制品的确容易四处移动，然而还是有一批制品（石块、小雕像等）虽然可以移动，但又过于极其沉重。其中规模最大是史前雕像的另一个主要类别——岩壁或岩石艺术。



贝宁城（尼日利亚）的一尊铜公鸡，高约51厘米（20英寸），定年约为18世纪，用于装饰皇太后宫殿里的一座圣坛。这是体现这一制铜文化的一个出色范例。类似技术也用于头部和一系列的墙壁饰板上，以表现各种场合中的人物。



第五章 岩壁艺术

岩画是人类思想的萌芽。

——阿道夫·巴斯蒂安[①]

左页图：载有几幅岩石刻图（大角羊）的巨石，位于美国加利福尼亚科索山脉的大岩画峡谷，显示了与周围地貌的联系，从远处即可看见该作品。年代可能在公元1000年以前。

岩壁艺术作品（主要位于岩石和墙壁之上，也在洞顶和地板上）至今仍然原封不动地待在史前艺术家们刻画与安置它们的地方。在研究岩壁艺术的内容和意义方面，这是一个极为重要的因素，因为在研究当中不仅要根据地理环境，而且要考虑它们位于哪里的岩石之上。众所周知，在澳大利亚北部，巫术绘画（例如为杀死某人）处于尽可能高的地方，以便增强它们的魔力。在欧洲冰河时代的岩洞艺术中，岩壁艺术与天然岩石的纹理或石笋的形状融为一体是很普遍的，最著名的是在阿尔塔米拉洞顶上的野牛那隆起的身体，或在珀什·梅勒画板上的那些有斑点的马匹。在世界各地，人们可以看见与形态、尺寸及纹理各异的天然岩石表面浑然一体的岩石艺术作品。它们越过边缘，绕过角落，或以不同的方式延伸到裂缝里和洞穴深处。

形形色色、不可胜数的因素可能影响到岩石艺术作品的选位。有些是物理因素：对岩石的选择（光滑的表面、坚硬的程度及其形状），岩石表面的倾斜度和方向性，位置是否易于到达，与小径或水源的联系。其余的则是偶然因素：某些刺激了视觉反应的特征，如突出的地理位置；某些听觉反应，如声音效果；审反应和情绪反应（好或坏的地点，以及与编造故事或求幻[②]相关的地方）。

人类的留痕，抑或天然痕迹？

任何岩壁艺术研究的第一步都是确定它是否为人类的作品。当我们面对拉斯科岩洞的动物图案或犹他州的岩石雕刻时，提出这个观点也许是十分荒唐的。但是，正如某些便于携带的“雕刻作品”已经证明为天然的那样（见第4章），实在太容易了，把岩石上或岩洞里的彩色斑纹或看来像是雕刻过的线条归属于人类，而事实上它们纯属天成，如在地表生成或出现于地表的矿石，或由于化石夹杂物而引起的岩石裂缝、圈环或沟槽等等，或由动物留下的印迹。再比如穴居熊的爪子造成的深深抓痕在欧洲岩洞里是一种普遍现象，可能类似于简单的抽象雕刻（其实，有人认为，在法国和澳大利亚的岩洞里，某些图形是动物抓痕的大杂烩，

①巴斯蒂安（1826–1905），德国人种学家。他认为，人类具有普遍的精神上的一致性，因而所有民族都有某些共同的基本概念，并认为各种族集团的文化特征、民间传说、神话和信仰都是循着文化进化规律，在各个集团内部产生，而且基本相同，只是因为地理环境不同而其形式各异。——译者注

② vision quest，意为“求幻”，在美国东部林地和大平原的印第安猎人中，男孩（或女孩，但较少见）进入成人时期需采取的一个重要步骤。他被派出营地单独守夜，需要禁食和祷告，才能看到他的守护灵（guardian spirit）显现的某些迹象和它的本性。在某些传说中，这个孩子要守候一个行迹带有某种意义的动物。在别的传说中，他找到一个与某种动物相像的物体（通常是一块石头）。最流行的说法是，他做了一个梦，他的守护灵在梦中现身（通常以动物的形体），指导他，带他做一次梦幻旅行，并教他唱歌。他得到这些迹象和幻象后，返回家中，说明他的成绩，然后找一位宗教专家帮助他解释梦中所见的幻象。又参见本书第8章。——译者注



这个标记长约22厘米(约9英寸),位于南澳大利亚州罗伯逊岩洞的洞顶上。它类似一幅雕刻,而实际上是一种已灭绝的动物的爪子所为——可能是袋狼的爪子。年代未知。



皮奥伊(巴西)伯纳4号岩棚的史前绘画。右边那个梯子似的图形实际上是在淤泥中蠕动的昆虫之巢的残迹。

而另一些图形则似乎是对它们的模仿)。人们在欧洲岩洞里发现了几簇既纤细又精美的雕刻线条,其形状看起来就像是猛犸象和程式化的女性图像,其实是蝙蝠的爪子所为。在巴西和其它地方,在淤泥中爬来拱去的昆虫在岩棚的石壁上留下了淡红色的“图案”——内里有平行条痕的椭圆,而这些通常与绘画极其相似。

岩壁艺术的类型

岩壁艺术通过石块、石碑(直立的厚板或柱子)、图腾柱和又大又重、但能四处搬动的雕塑等中间类型,与便于携带的艺术品一起,构成了一个连续统一体。如同其他类型的考古证据一样,究竟有多少岩壁艺术作品永久地消失了,真是数不



南澳大利亚州卡林哥因普尔洞穴中的手指摹图。在该岩洞中，这些图画所占的面积至少有75平方米（约810平方英尺）。它们似乎是顺应或者在强调岩壁的形状。这个地区的大量洞穴中都存在这样的标记，它们总是处于岩壁上的各种雕刻标记之下（因此年代在其之前）。创作年代不详。

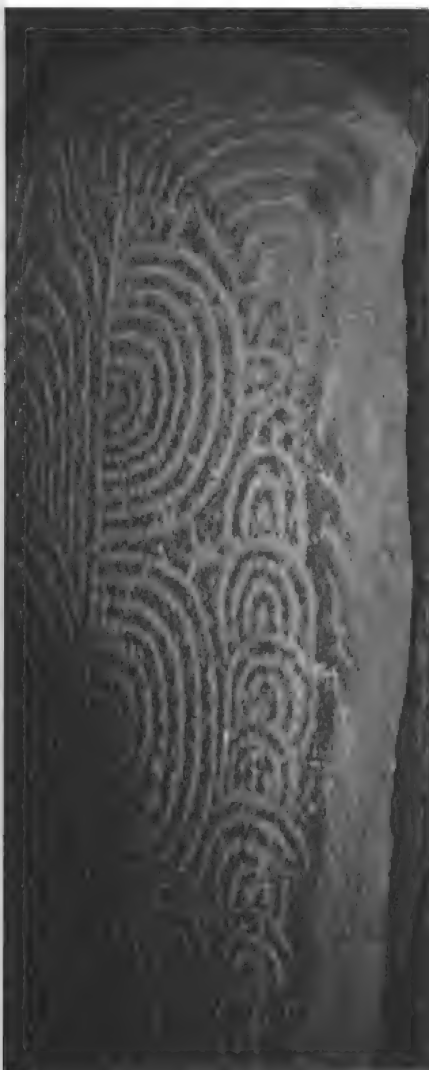
清，道不明。比如，在雪或沙中的作品、大部分露天的绘画、各种遭受风蚀的图像等等，留给我们的只是很少一部分残片，而已经发现的部分就更少了。

在岩石表面做标记，最简单的形式是手指印。已知在岩洞壁和洞顶的粘土层上留下的抽象手指摹图的例子真是难以数计。例如，在澳大利亚的几个洞穴里，这样的标记覆盖了巨大的空间。在一些洞穴中，比如在法国珀什·梅勒岩洞和美国田纳西州的泥浮雕岩洞中，摹图中还包括显然是动物或人的形象。

雕刻与岩画

雕刻——用一种尖锐的工具刻划岩石——在欧洲冰河时代的岩洞里是运用得最普遍的一种技法，其范围从非常精美的线条（几乎看不见，除了从侧面点亮火光之时）到又宽又深的线痕及抓痕和刮痕。其实，任何边缘尖锐的燧石都可当作工具，而石凿则可以用在深雕刻和浅浮雕中。

至于发现于世界各地露天岩石上和岩棚里的刻画（凿进或敲进岩石中的雕刻），使用的工具是石制的凿子和磨器。在后来的一些时期里，有时采用金属工具（在可得到的地方）。标记的深度和类型取决于岩石及所用工具的硬度，风蚀的程度，当然还有艺术家们的艺术理念。在许多情况下，绿锈和青苔使得岩画难以看见，除非在斜射的光线里，因为它们和岩石的背景颜色一模一样。然而在其它地

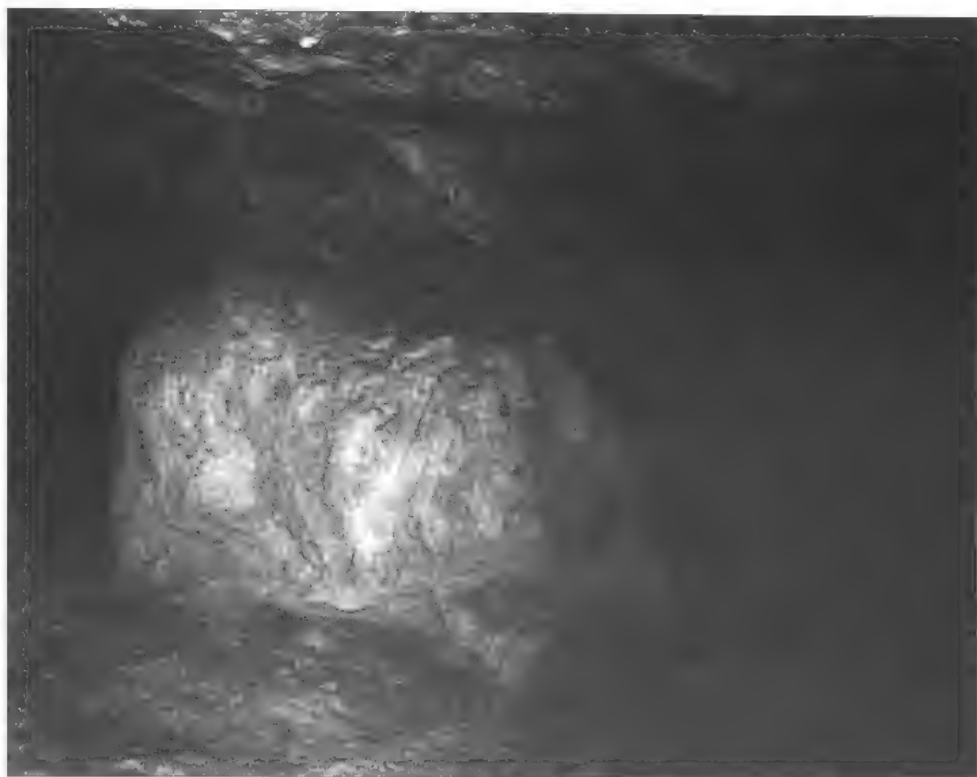


上图：23块雕刻过的直立巨石之一，高约2米（约6英尺）。这些巨石沿着法国布列塔尼的加里夫尼斯通道墓排列，时间在公元前4千年纪晚期。

右图：美国犹他州阿什利的德莱·福克"三王图"岩画板，坐落在峡谷的显豁地带，居高临下，远远可见。岩画正中与真人一般大小的图像被看作是携带太阳的人，但右边是一个"反面"人物，被刻成浅浮雕，给予这个组群以特殊影响。创作年代未知，估计为公元700–1200年间。



右图：在法国上加龙蒙泰斯庞用黏土制作的无头熊，长1米多（3英尺），高60厘米（24英寸），重约700千克（1500磅）。在比利牛斯山的洞穴里，大部分保存下来的黏土作品定年在大约公元前1.4万—前1.1万年间。



下图：位于法国多尔多涅省卡普勃朗的一道横雕带中央的一匹马，长约2米（约7英尺），定年约为公元前1.5万—前1万年间。注意它上方的两个鹿头。

方，例如在美洲或澳大利亚的沙漠里，岩画通常仍赫然醒目，由于其图像十分光亮，与它们所在的深色的岩石表面形成强烈的对比。在一些情况下，如犹他州的“二王图”画板或亚利桑那州的“马蹄槽”画板中的一条蛇，人们把图案周围的岩漆清除干净，直到刻画出想要的图像为止。岩画内容包罗万象、变化多端，从简单的小杯形器（杯状标记——实际上在遥远的古代，这是一种司空见惯的主题）到极为复杂、深奥微妙的、形象的和明显抽象的图像。

黏土雕刻和石头雕刻

黏土作品是最为人熟知的，也就是说，在法国比利牛斯山冰河时代的岩洞里，它们大部分已被发现或保存了下来。这些作品的范围从岩洞地面或人为黏土堆上的指洞与雕刻，到浅浮雕图像、大浮雕图像（其中最著名的是图德·奥杜伯特的两头野牛）、甚至三维雕像，其形状类似蒙泰斯庞的无头狮身人面像似的熊。在后来的文化中，知名度最高的黏土作品也许是秘鲁北部奇穆文化[1]中的昌昌[2]及其它遗址上的精制砖坯浅浮雕。

冰河时代开始出现了岩壁雕刻，在拥有石灰岩地带的法国中部和多尔多涅省出现了浅浮雕。一切已知的样本都在光线充足的遗址上，要么在浅岩棚里，要么在岩洞的入口处。一些横雕带既长又深，例如在卡普勃朗，有些地方的雕刻深达30厘米（约12英寸）。大部分法国的浅浮雕起初似乎着过色。在晚后一些时期里有举不胜举的例子，从马耳他神庙中的几何形和动物形象的横雕带到玻利维亚蒂



这块雕刻精美的石头长约1米（约3英尺），在1981年采石的时候发现于威斯特雷（英国奥克尼区）皮罗沃尔，原本与一个新石器时代的洞穴墓相关，可能作为墓口处的横楣。这些图形是先被凿出，然后再磨光成V断面的沟槽。制作时间可能是公元前4千年纪－前3千年纪。

① Chimú，译为奇穆人。他们是南美洲印第安人，于印加人（Inca）之前在秘鲁建立过最大而且最重要的王国。奇穆人的特殊陶器有助于推断秘鲁北海岸晚期安第斯文化的年代。奇穆文化以农业为基础，得力于大量灌溉工程。他们长于制作精美的织物和金、银、铜器。陶器的式样倾向于标准化，制成模子，并且大量生产，一般是粗糙的黑陶。奇穆文化约盛行于现今所说的秘鲁文化发展中的“筑城期”，亦即1450年之前，估计其昌盛期在200—400年之间。——译者注

② 奇穆帝国首府昌昌（Chan Chan），位于秘鲁北部海岸，离特鲁希略附近，由于缺水，今已荒无人烟，但却是世界最著名的考古遗址之一，占地达16—26平方千米，那里的长方形住宅与街道以及大墙、蓄水池和金字塔的寺庙等，全部用土坯筑成。——译者注

瓦纳库的结构复杂的浅浮雕，简直应有尽有。

史前时代的那种自在的立式大型雕刻越来越罕见了，尽管已知在时间跨度很大的各种文化里存在许多范本，从欧洲西南部或哥伦比亚圣阿古斯丁巨石文化时代的雕像——竖石纪念碑，到秘鲁查文大寺庙



格劳布格（德国）的一尊贵族雕像，定年约在公元前500年。这尊引人注目的雕像发现于1995年，高约2米（6英尺），重约230千克（500磅）。注意它的胡须和稀奇古怪的“树叶皇冠”，这是从少量其它凯尔特人的雕刻作品获知的。

的兰宗——一块高4.5米（约15英尺）、细长的、小刀状的石头，雕刻着一幅浅浮雕，内容为一个“微笑着的”或“咆哮着的神”，其头发为众蛇状。甚至凯尔特人也制作这种作品，如近年来出土的德国格劳布格的一尊贵族雕像，我们从中可见一斑。



最家喻户晓、最蔚为壮观的史前雕像一定是复活节岛上的雕塑作品。在那段短暂的时期内（约11–16世纪），这一孤立的弹丸小岛文化竟然产生了近1000尊这种石头巨人，用几千块坚硬的玄武岩石锤在柔软的火山凝灰岩上雕刻而成。在拉诺·拉拉库采石场，还有几百块石头尚未雕刻完毕，但却清楚地展示出雕刻它们的技法。在火山的内侧和外侧斜坡上，许多其它的石雕则被沉积物埋至脖子处。在海岸附近的许多巨大的平台上，几百座未完成的雕像被搬运过来并树立在那里。这些面朝内陆的祖先雕像——主题相同却大小不一，高约2–10米（6–32英尺），各具神态——翘首凝望着当地的村民们。

岩洞绘画

岩壁艺术作品的最后一个重要类型是壁画，即主要运用矿石颜料（通常是当地可得的）和木炭绘制的图画。有时也使用其它的有机材料，譬如保加利亚的马

绘制过绘画的大沙岩岩棚的局部。这个岩棚位于昆士兰州（澳大利亚）劳拉地区，以“大画廊”之名而为人所知。它展示人类的形象、袋鼠等等。1977年，岩石艺术专家珀西·特雷兹再次发现了它。他是从空中看到它的。他证明它大约包括450幅绘画，常常是重叠在一起的。1989年，对这一岩棚的发掘揭示了一个时代，即颜料在约公元前8000年已经使用，而在1200年前又重新使用并一直持续到欧洲人的到来（公元1875年）。



古拉岩洞里的图像似乎是用厚厚的黑褐色蝙蝠粪绘制的。在安哥拉岩石艺术作品所使用的白色颜料中含有象牙粉末。在安第斯山脉的各个遗址上，由胭脂虫制成的洋红（红色颜料）闻名遐迩。在澳大利亚北部，“蜂蜡”图像则为人知晓（这些蜂蜡是从当地不螫人的蜜蜂的巢里收集来的，不仅包括蜜蜂分泌的蜡，而且包括



有机物质，即蜜蜂在筑造蜂巢时收集的树脂、树胶、树液。人们把这些小块颜料压在岩石藏身处的墙壁上以制作抽象的图案或形象的轮廓)。在极少数情况下，颜色不是被运用，而是被摒弃。例如，一些挪威的岩洞和岩棚里的图形是通过除掉铁的氧化物的沉积物，以便和周围颜色形成对比而创作出来的。

绘画的类型种类繁多，应有尽有：简单的线条和简略的图像，版画和印痕图案，单色轮廓，以及内部填充着双色或多色颜料的精致图形。至于这些颜料是如何运用在岩石上的，几乎没有保留下来任何线索。最简单的方法显然是使用手指头。比如，在一些冰河时代的法国岩洞里就是如此。然而，一般情况下，要使用某种工具，尽管没有什么工具保存下来。这些工具包括来自秘鲁的一处叫作托奎帕拉的秘鲁遗址一些样本，这是一个装饰着动物和猎人红色图形的岩洞，里面有两把小木头"画笔"，其尖端是羊毛，浸满红色赭石，地层定年为近1万年前。由民族学证据可知，加利福尼亚的丘马什人使用獾尾巴上的小尖点儿绘制精致的细节和斑点。除此之外，在绘画中还发现了有机纤维。例如，在澳大利亚约克角半岛的劳拉地区，约21%的颜料经分析证明包括纤维成分和木屑，这些东西可能出自一种有黏合物，也可能在绘制艺术作品的过程中从画笔里分离出来。我们已经知道出自许多地区和不同时期的容器与研钵——这些含有颜料粉末的器皿使人们能够探究史前人运用的技法。但是，许多假定是用来盛颜料的孔洞可能与此无关。例如，一些当代的澳大利亚土著居民解释说，赭石与水在木碗中或布阿果托盘中混合，而在岩棚里磨出的孔洞是为了加工植物粮食，有时是肉食品，几乎很少用来处理赭石。

在许多地区，那些应用过的鲜艳颜料（取决于那里的地质）染在岩石表面上，并渗入到岩石细微的气孔中。当大自然的风蚀作用逐渐蒸发其中混合的水分或有机黏合剂时，那些颜料实际上变成了岩石的一部分。这有助于解释绘画中的图像



澳北区（澳大利亚）楠古卢乌尔的绘画板。右下角是一只海豚，长1.3米（约4英尺）。注意左边的痕迹，是用几束在颜料中浸泡过的草加以挤压或投掷在这块岩石上形成的。年代未知。

何以能够在墓葬中保存几千年（见第6章）。甚至更令人惊奇的是，在昆士兰州劳拉地区，一些赤铁矿作的绘画尽管历经每个潮湿季节的倾盆大雨，尔后又淹没于水中，但仍能保存至今。

模印图案和印迹

要把一个物体的标记留在墙上，最简单的方法是用颜料涂抹这个物体，然后把它印在墙上或扔到墙上。因此，在澳大利亚澳北区和金伯利，人们发现在几处岩棚的石壁上有一些看起来就像红色草束、绳子或可能是树皮纸的碎片，甚至像是动物尾巴的痕迹。在阿纳姆地的遗址上，有些涂过颜料的物体被压在岩石上，而其余的则被扔到高出地面8米（26英尺）的岩石表面上。然而，在金伯利，有些谜一般的物体印迹被发现于超过20米（65.5英尺）高的、难以触及的陡峭岩壁上，上面清晰可辨的精致细节表明，它们是印到岩石上的，而不是扔上去的。在巴塔哥尼亚的几个岩棚里，史前的居住者们在高高的平顶上绘制了红色圆圈，其中有一些甚至是同心圆，显然是把浸泡过的赭石球体或套牛绳扔向那里，或许是为了娱乐。在澳大利亚，有人认为，人们在难以企及的或“不可能”的位置上有目的地绘制图像，是为了使之看起来是鬼斧神工的作品而非人工制品。在其它地方，比如在中国花山（见第1章），可能的解释也很简单，类似于现代在墙壁上胡乱涂抹的艺术家，把自己的“标签”贴到一些受到警戒的或危险的地方，作为一种仪式

位于巴塔哥尼亚（阿根廷）马诺斯洞穴高顶上的红色斑点。这些红点儿是通过把浸泡过颜料的球体或套牛绳扔到洞顶上得以形成的——要么为了娱乐，要么可能为了达到某种更具象征性的目的。年代未知。



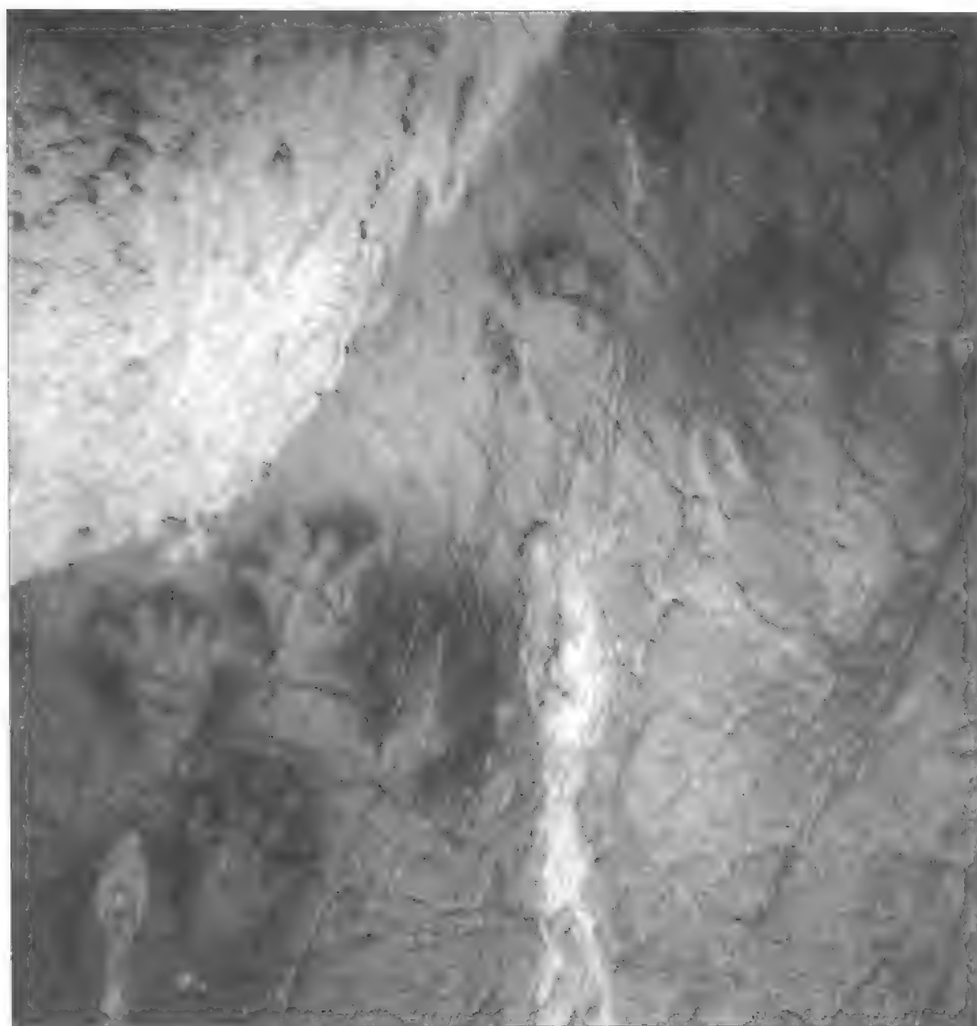


在得克萨斯州（美国）塞米诺尔峡谷的“命运之钟”岩棚里的红手印。这样的标记在这个地区多得数不胜数，年代大约在公元600年之后。注意这些手印上重叠的弧形图案。令人好奇的是，这种图形在南部非洲的大量手印中也颇为常见。

或可能只是一种虚张声势和自我表现。

以这种方式留下标记的最常见的物体是人手。这些手印（通常为红色）发现于许多文化当中，从一些冰河时代的装饰过的法国和西班牙的岩洞到史前时代后期的北美和其它地方的遗址。例如，在墨西哥下加利福尼亚南部的卡拉维利托斯遗址，距地面6-7米（约20-23英尺）高的岩石上有几千个手印。在许多地方，这些手印印在以前本已存在的绘画之上，使之黯然失色。它们的高度似乎是一个人站在另一个人头上或使用天然架子能够够得着的最远处。在南部非洲，约250个遗址中的手印也为人所知，其中有些装饰着曲线（同北美的有些例子一样），比如埃兰兹贝岩洞。人们发现右手印的数量通常是左手印的两倍多，而且大部分属于小孩子和十几岁的人。

更为复杂、也更为常见的是模印图案——主要是手印（有时附带着前臂），偶尔也有脚印甚至物品的模印。在绝大多数情况下，模印图案的颜料似乎是欧喷而



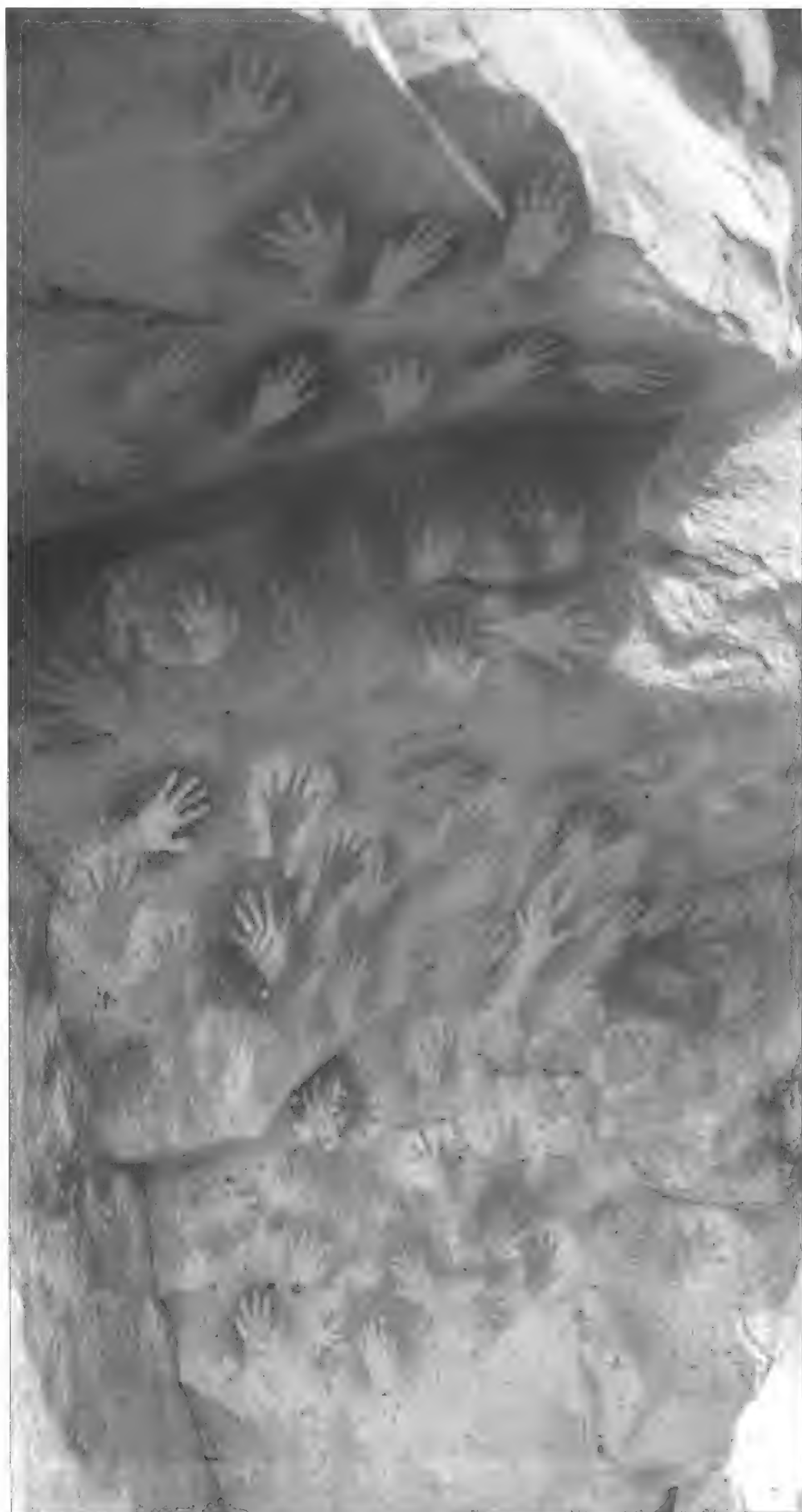
法国比利牛斯山加尔加斯岩洞的数百手模印图案中的几个，年代约为2.7万年前。在加尔加斯和其它一些法国与西班牙冰河时代的岩洞里，以及在澳大利亚的金伯利（尤为罕见的是在阿纳姆地），一些手印看起来残缺不全或畸形怪异，似乎遗漏了许多指骨（手指的骨头）。关于这一现象的原因，以及这些手指是否真正遗漏或是否用一种手语仅仅表示其弯曲了等等，人们争论不休，莫衷一是。一些试验者声称，他们已经用简单地弯曲自己手指的方法把加尔加斯的所有变形的手印复制了下来——当然，在加尔加斯和珀什·梅勒岩洞里的弯曲拇指的模印图案是为人所知的。其他研究者则对失去手指之说同样坚信不疑。问题在于这些手指的缺损是否归因于某种仪式的断指需要或疾病感染、如冻疮、坏疽或雷诺病（这种疾病只感染除拇指外的手指头，这与加尔加斯的证据相吻合）。另一方面，在澳大利亚，民族学资料表明，无论是仪式断指还是手语之说都有一定道理，但主要是后者。

成的，尽管在法国冰河时代的加尔加斯岩洞中，近来通过逼近的细部摄影和对细微末节的调查研究表明，该遗址上的230多个手印中，有许多使用过一个衬垫。在同一个岩洞里，一个白色手印的若干手指周围显然有白色粉状的物质。

传统认为，因为大部分模印图案（不像印迹）是左手，这意味着它们主要属于习惯于使用右手的人们。虽然这种说法可能是正确的，但是这些模印图案并不能为此提供确凿的证据，因为也许可以用嘴绘画而不是用那只起主要作用的手，或者这些手印可能是掌心朝上印成的。

对法国加尔加斯岩洞和科斯居埃岩洞的定年表明，制作手的模印图案的实践至少可以追溯到2.7万年前。但是，最壮观的手模图案藏品发现于巴塔哥尼亚（阿根廷）和澳大利亚的岩石棚中，如托尔多斯和马诺斯洞穴（令人奇怪的是，在南非岩石艺术作品中，手的印迹是如此习以为常，但手的模印图案却压根儿就不存在）。在澳大利亚，人们不仅发现手印和偶尔的食火鸟的足迹，还发现一些物品，比如飞去来器和斧头。毋庸置疑，给人印象最深刻的模印图案系列发现于昆士兰州，尤其是在卡那封峡谷，它们堆积在“美术画廊”和“大教堂岩洞”这样一些重要岩棚的白色岩壁上。

如前面提到的，虽然一些纯粹主义者否认模印图案是“艺术作品”，因为它仅仅是对一种物体的机械复制，但是大多数研究者把这个现象归结为艺术。在巴塔



马诺斯洞穴（阿根廷）里的手模印图案。在巴哥塔尼亚的岩棚里，如同马诺斯和托尔多斯的情况一样，大批五颜六色的模印图案交叉重叠，有时多达数百。据称它们定年为大约公元前7300年。人们偶尔发现，在这些手印之间有人脚和美洲驼（美洲鸵鸟，当地不会飞的大鸟）足的模印图案。



昆士兰州（澳大利亚）卡那封峡谷的"艺术画廊"一角。在这里，人们发现在白色沙岩上模印的成套飞去来器、斧头和网，其中包括有前臂的手印，有时两只手臂交叉。这块大画板长62米（约204英尺），共有1343幅雕刻和646幅模印图案与绘画。年代未知。在澳大利亚昆士兰州中部和其它地区，已知至少还有一打人的（大部分为小孩的、也有大人的）和小动物的模印图案。

哥尼亚、昆士兰州和其它地方，模印图案的组群色彩斑斓、美不胜收、摄人魂魄，其美令人为之倾倒。然而，手的模印图案究竟有什么涵义呢？

由于原作者已经逝去，我们无法追根溯源。有许多可能的解释：它们也许是"签名"、财产的标志、纪念之物、爱的巫术（一种在某个神圣的地方留下一个标记的心愿，一种关心爱护或负责一个遗址的标志，一种关于成长的记录或个人的标记——"我到此一游"）。总而言之，留下这些标记的特定原因看来只是要让若干代人记住。

从微小到巨大

岩壁图形的大小千差万别，变化多端。许多是微小的杯状标记或绘制的圆点或手指的标记。甚至形象的图像也可能是十分微小的，尽管其细节逼真，比如在"猎人岩棚"里的小鹿。但在同一地方的另一端，它们却可能是奇大无比的。在冰河时代的艺术作品中，已知最大的图像是法国拉斯科岩洞里的大型黑牛，长约5米（16英尺）。但是在后来的时期，还有更大的图像。例如，在得克萨斯的佩科斯河地区，一些图像长达约8米（26英尺），而在澳大利亚澳北区，一些绘画中的蛇长达12–24米（约40–80英尺）。已知在史前艺术中，最大的绘画是近来发现于澳大

地理雕刻——地貌上的图案

史前时代的人们不满足于在他们的生活环境周围刻画零散的、尺寸较小的形象，他们有时会在山坡上，甚至在整个地形地貌中从事装饰工作，这是一种作为地面图画或地理雕刻而闻名的艺术类型。英国南部巨大的丘陵图案是最著名的作品之一，通过把白垩上面的草皮去掉，在绿色背景上造出一条光亮的白线，这些图像需要定期清理，以维持图形的白颜色并防止草皮过度生长。"威灵顿的长人"和阴茎状的瑟恩·阿巴斯巨人的创作年代未知，尤其是后者的年代仍然众说纷纭，但是毫无疑问，"尤芬顿的马"是史前作品。

在美国东北部有些大型的史前坟墓，其中一些修筑成动物的形状，最有名的那一座是俄亥俄州的大蛇墓，近390米（1280英尺）长，宽6米（约20英尺），高1.5米（5英尺），可能定年为公元前最后几个世纪，它的外形是一条蜿蜒爬行的蛇，颚里好像含着一个蛋。在阿纳姆地及周围地区，土著居民在埋葬死者或治疗疾病的仪式上制作沙雕或土雕——人样的形状、巨大的鱼网图像等，这种转瞬即逝的艺术表达形式也很可能存在于史前。

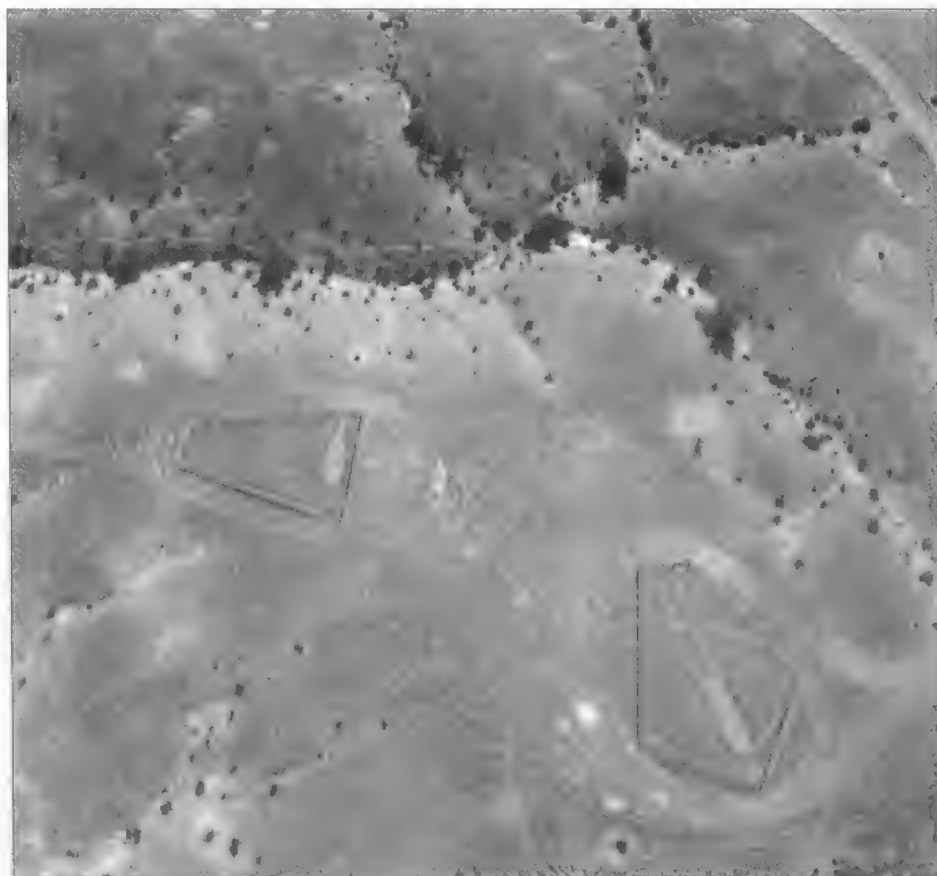


位于英国尤芬顿的白马的空中俯瞰图。这匹马长约110米（约360英尺），高约40米（约130英尺）。长期以来，人们猜测它属于铁器时代，这一猜测是通过与那个时期硬币上的程式化的马比较得出来的。但是最近有人声称，经过对它最底层的淤泥的光学定年，这个白垩图形的年代应向前推移1000年，属于青铜时代（约公元前1400—前600年）。

更耐久的作品是在岩石或沙漠地区所作的"沙漠凹雕刻"，即把覆盖着一层天然深色岩漆的石头除去，露出底下颜色较浅的土壤。这种图形存在于澳大利亚、智利、亚利桑那州和加利福尼亚州。事实上，已知在美洲西南部的沙漠中有约300个大小不一的大图像，放射性碳素定年法对生长在加利福尼亚布莱斯附近绘有图像的沙砾上的有机物所作的定年（见第6章），促使人们认为它们创造于约公元890年。对于当地的美洲土著居民来说，这些图像是他们的远古祖先设立的永垂不朽的圣坛。不过，最近以来，至少有一处被用作仪式的目的，那里供着羽毛、硬币和扣子，堆在亚利桑那州的一个树枝图形周围的一些小堆石头里面。在澳大利亚北部，至历史上的一些时候，在平原的表面可以看见一些巨大的图案，它们制作于干旱的季节（而地面仍旧潮湿），用石头夯击泥土，使之光滑，这些图像是不易经久存在的（不像真正的沙漠凹雕刻），但在这里它们也可能是在史前时代创作的。

然而，迄今为止最广为人知的例子是秘鲁纳斯卡平原上的雄伟壮观、规模巨大的图像。从空中俯瞰可一览无余。这些图像（鸟、一只猴子、一只蜘蛛、鲸鱼等，长达200米左右（650英尺），处于一些几何图形（如边长约3千米/2英里的梯形）和大量长达10千米（6英里）的直线之间。有些人认为，这些线条是通向仪典举行地的路径，而另一些人则看到整个纳斯卡布局中的大量天文学因素，因此认为这些图像可能代表星座。把具有黯色岩漆的卵石移到一边以便作画之后，堆积在下面颜色较浅的卵石上的有机物便同新的岩漆裹到一起。运用放射性碳素定年法对这种有机物所做的测定是公元前190年－公元660年，有人称这个时间跨度对于地理雕刻来说是一个最短限度的时间。

人们从加拿大了解到另一种地表图像。取代移开石头的做法，岩石外形的形成不是除去石头表层，而是装饰上许多小石头以形成巨大的图像轮廓或几何形状。在美洲西南部的沙漠里有很长的、扭曲的巨石线条，以抽象的图案并排陈列。在北美的北部平原上，史前居民们用这种方法建筑"驱除病魔的轮子"——把石头排列成辐射状的轮辐形式，有些可能已有5500年之久，它们可能有许多不同的用途：纪念品、界标、日历或者与仪式或求幻（见第8章）相关的地理位置。



左图：加利福尼亚（美国）布莱斯附近的沙漠凹雕刻的空中俯瞰图。这个体形巨大的人，从头顶到脚跟约长29米（94英尺），有些人认为它象征魔鬼。它周围的圆形图案是离开道路的车辆造成的。年代未确定。

下图：纳斯卡的一只猴子的巨大图像。在秘鲁的这一沙漠平原上的动物图像与定年为公元1–400年的彩陶绘画相似。它们的轮廓通常只有一条线，而且从不交叉。由于提供了入口和出口，因此这些线条可能是用来指示（大概是通向某种仪式的）路径的。



这头小巧玲珑的鹿仔，画于南非塞德贝格的“猎人岩棚”，其精确度令人惊讶。它所在的这块画板的右边是一位猎人和一头可能是它妈妈的鹿（见第181页）。年代未知。



利亚金伯利地区的一幅人像，长约44米（140多英尺）。但由于风雨侵蚀了两端（头和脚），所以它原来的长度可能为50米（160多英尺）或更长。这个夸大了的图像，轮廓为白色，中间填着红色的赤铁矿粉，以前可能还有一件头饰。

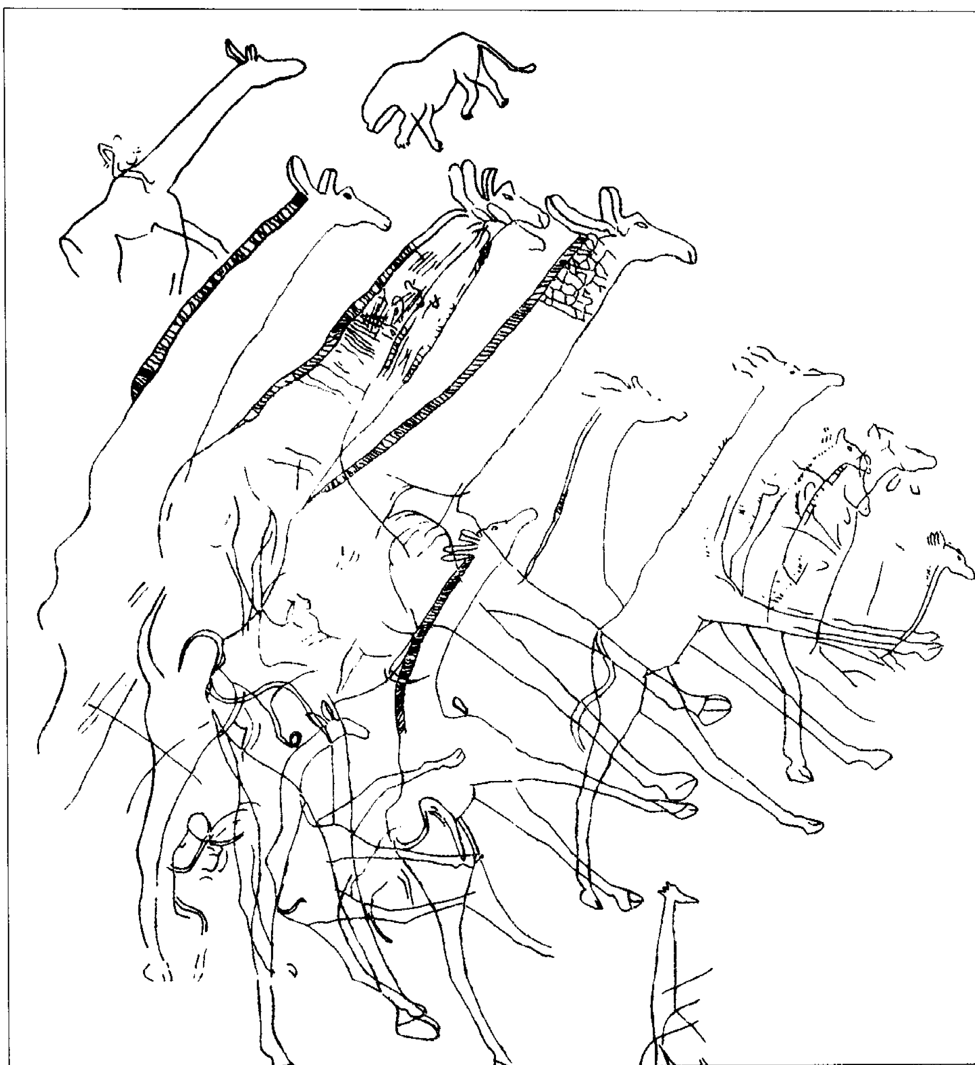
岩石雕刻也可以达到相当可观的尺寸，尤其是在水平的岩石表面上。例如在挪威北部雷克尼斯，一种食人鲸的形象长近8米（约25英尺），而在阿尔及利亚的瓦迪杰尔，一头长颈鹿的脑袋长约2米（超过6英尺），身长超过8米（约28英尺）。复活节岛的雕像还超过这个长度——曾经竖立着的最高的雕像高约10米（约33英尺），而在采石场里尚未雕刻完毕的仰卧的埃尔·吉甘特，可能高达20米（超过65英尺），超过200吨重，令人咋舌。然而，所有这一切巨大的形象，在史前人们所绘制的最庞大的图像（即地理雕刻）面前，就显得相形见绌、微不足道了。



美国得克萨斯州佩科斯河米诺尔峡谷中的美洲豹岩洞里的一些巨型绘画。右边的美洲豹长约3米（10英尺），至少已有1000年之久。那些直立的图像通常被解释为巫师（见第8章）。

岩石艺术作品如何制作

许多岩壁艺术作品的早期观察者都想知道这些图像的制作方法，但却经常产出错误的观念，即使在确认它们是出自普通人而不是由魔鬼、神灵或圣人之手后，情况也是如此。多年来，人们不仅发现了大量岩石艺术作品，而且不断通过实验



瓦迪杰尔（阿尔及利亚）水平画板的摹图，上面雕刻着巨大的长颈鹿，面积约120平方米（约1290平方英尺）。

来探讨其创作技法。对史前图像制作方法的认识已成为人们研究的一个重要课题，而这种研究也能告诉我们大量的信息。例如，所用颜料和矿石的来源，或为获得颜料和工具、选择和到达某个地点、图像制作等所投入了多少时间和精力。

也许最早研究岩石艺术作品采用的技法的人是17–19世纪的旅行家们，比如德·蒙科尼斯，他访问过西奈山并考察过人们在那里发现的铭文——混杂着人和动物形象的几千个文本。有人认为，那些凿进去的线条也许是把木制的帐篷桩当作雕刻刀制作的。然而，在19世纪50年代，罗丁·德·拉瓦尔证明，人们不可能用这种方法在这个地区的花岗岩或甚至是沙岩上做标记。当德·拉瓦尔设法用铁制的帐篷桩和铁器在花岗岩上雕刻线条时，他不能得到令人满意的结果，但是当他使用一块锋利的花岗岩薄片时，却轻而易举地达到了目的。

在其它地方，比如在加那利群岛，关于那里的岩刻画是用金属工具还是用坚硬的黑曜石或玄武岩的石尖制作的，存在着激烈的争论。正如前面提到的（见第2章），1889年，博内博士注意到在撒哈拉3个岩刻画遗址附近有大量使用过的燧石。他写道：猎人们可能“用一块燧石的碎片”雕刻了“他们的历史的辉煌篇章”。虽然他注意到大部分燧石是支离破碎的，但他并不能找到一块形状和大小看来恰恰适合于这些刻画线条的石片。然而，他使用各种类型的燧石所进行的实验却取



埃尔·吉甘特仍然躺在复活节岛拉诺拉拉库的采石场上。那些聪明的岛民是否曾经移动过它，这是很值得怀疑的，更不用说竖立过它了。有人猜测，它是一件巨大的岩石雕刻，如同在欧洲大教堂里的坟墓中横卧着的各种雕像一样，而不应看作是简单的一尊雕像。大概制作于16世纪

得了卓有成效的结果。

在20世纪，这样的研究变得更准确、更科学化。一位重要的先驱者是地质学家G-B-M·弗拉曼德，他于1921年对阿尔及利亚某地的岩石雕刻进行了长时间的研究，包括对作品的制作技法加以调查。他截取了许多雕刻线条的横断面，以显示它们不同的形状、深度和方向。弗拉曼德也对岩石表面和雕刻作品上的铜绿

进行了一番细致的检测和比较，包括化学分析、宏观分析和岩刻（细部）的分析，来确定其构成及形成过程。

在弗拉曼德的工作之后，岩壁雕刻工艺学又花了一些时间才回到岩石艺术研究的最前沿。但是在20世纪80年代，一对法国夫妇布里吉特和吉勒斯·德吕对冰河时代的岩洞、岩棚和石块上的雕刻线条进行了一次细致的调查研究。尤其是他们开始对图像进行制图学上的表现，编制出各种类型的线条。其他研究者们，仿效马尔萨克和德埃里科在研究便携雕刻作品（见第4章）中使用的方法，调查研究了岩洞里的手指标记的重叠与方向问题。

在岩画艺术和雕刻受到关注的地方，对那里的作品的研究反而比较少，尽管



法国的研究队伍已经对贝果山的雕刻进行过长期调查，通过显微镜和科学实验考察了岩刻画技术。举个例子，他们发现一些匕首图像的外形可能是使用极好的尖头工具沿着一把真正的匕首的轮廓描刻而成的。

然而，在壁画地区却已进行了多种多样的研究。在尝试性的绘画摹仿中，法国专家米舍尔·洛尔布朗舍特是一位出类拔萃的先驱者。他深谙冰河时代的艺术，对澳大利亚土著艺术家们的技法了如指掌，这些造诣使他对岩洞绘画的绘制过程具有独一无二的洞察力。在第一个重要的实验里，他记下了珀什·梅勒岩洞黑色横饰带上的每一个标记。（在这块尺寸为7 × 2.5米 /23 × 8英尺的岩石画板上，共有25个动物轮廓——巨象、野牛[野牛]和马匹）接着，他左手举着一盏灯，借

这幅巨大的鳄鱼刻图长度超过2米（7英尺），凿刻在费赞（利比亚）迈萨克·塞塔费德山的瓦迪·马特恩杜什的岩石上。注意在它尾巴下面的小鳄鱼。这种动物在撒哈拉艺术中极为罕见，表明那里的水资源一度很丰富。年代未知。



20世纪50年代，挪威冒险家托尔·海尔达尔[1]的探险队在复活节岛上进行了一次开创性的试验。他们请求那里的岛民像他们的祖先们那样使用玄武岩凿子，在拉诺拉拉库的采石场里雕刻出一座雕像的轮廓。共有6个人在采石场的石壁上凿出一个高5米（16英尺）的雕像轮廓。他们的做法是：首先用胳膊和手的长度在岩石表面上测量它的尺寸，接着用凿子使劲敲击，每一次捶打都会蹦出一点儿灰尘。要不时地用水把岩壁溅湿以使它软化（有吸水性的凝灰岩吸收了水分），但是凿子迅速变钝，不得不磨尖或替换。这些生手们要花3天时间才能雕出一个轮廓，如图所示。人们从而推测（有点冒险）要完成这尊雕像得花12–15个月时间。这个探险队还进行了一些关于运输和竖起一块巨大的石雕像的实验。人们对这些问题的研究今天仍在继续，并充分利用了摹制的水泥雕像。



这块石头于1911年发现于南非科尔德斯特里姆岩洞的一处墓葬里，其上分别用黑色、白色和红色绘着三个人。人们提出许多不同的解释，但是岩石艺术专家伯特·伍德豪斯主张，中间那个图像带着绘画工具：右手拿着一支精巧的尖头羽笔，用来绘制精细的线条，左手拿着一块石头调色板。如果真是这样的话，那么这是已知的、绝无仅有的对一位史前艺术家（可能为布须曼人）的描绘。年代未知。

[1]海尔达尔（1914– ），挪威人种学家和探险家。曾组织和领导两个著名的横渡海洋的科学考察队。——译者注

助灯光，把这一切复制到另一个岩洞的一块大小相似、同样光滑的岩石画板上。平均每画一个图形要花1–4分钟，所以整个横饰带大约需要1小时，其中包括用一根棍子做好最初的略图。这一事实凸现出许多岩石艺术作品在天才艺术家手里可能一蹴而就。

重叠的图案往往难以区分：在两个绘画图像重叠的地方，较模糊的和毁损较严重的图像并不一定是比较古老的。如果岁月较长的图像有比较浓艳的颜色，它就容易显得是在事实上画于其上的那些色彩较轻淡的图案之上。诸如此类的情况需要进行小心谨慎的实地观察和借助技术的帮助。人们已经做过许多实验来调查研究不同的颜料叠加在一起的问题。例如，在拉斯科岩洞，长期以来尚未确定那些红色母牛是否在黑色公牛之上或者情况相反，因为这两种颜料混合在一起了。在下面的红色图案（这些图案使得红色

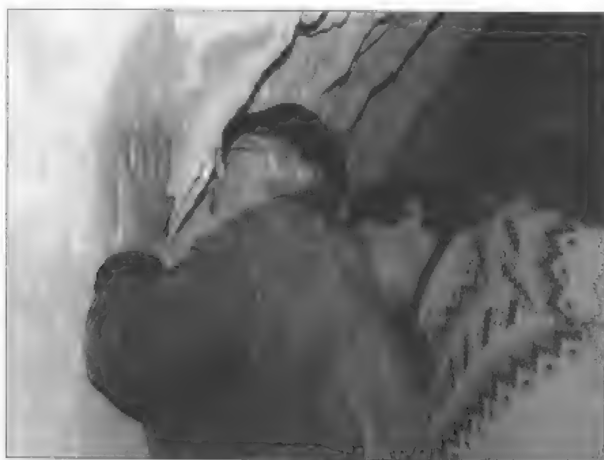


吹喷绘画——在岩洞壁上的呼吸活动

在世界某些地区，大部分手的模印图案和许多其它图像都是将颜料吹喷到岩石上绘制而成的，而不是使用画笔或手指。在颜料喷洒的地方，手印周围产生出"漫射的光环"。有两种可能的吹喷方法：通过导管或直接用嘴。如果颜料是一种干粉末，那它只能通过导管吹喷到潮湿的墙上，否则就没有黏着力。但是，如果颜料是液体，通过导管吹它将会使它们过分集中。各种试验表明，在距离墙壁约7–10厘米（约2–4英寸）的地方，用嘴吹喷是最容易的方法，而且这种方法产生的效果最接近于原来的模印图案。缩拢的嘴唇轻轻地吹送出雾状的颜料小滴，就形成了所需要的带着漫射边缘的光环。用这种方法每做一个手印平均要用3克左右的颜料，花30–45分钟；而使用9–10克颜料的干喷方法，作品完成时间则可能更快。

米舍尔·洛尔布朗舍特是尝试复原岩洞绘画的最重要的代表，他掌握了土著居民们关于吹喷技法的知识。他通过从嘴里吹喷赭石和木炭颜料，摹画出珀什·梅勒岩洞里的斑点马匹横饰带。洛尔布朗舍特用手遮拦，能够创作出笔直的或绒毛状的边缘，而斑点是经过一块皮革的孔洞吹喷颜料形成的，与墙壁的距离决定了斑点的大小。在横饰带中，手印的轮廓和弯曲的拇指是用模印技法复制的。这项试验表明，整个横饰带可以在32个小时内绘完，显而易见，它至少是在4段时间里逐步完成的。

吹喷绘画可能具有象征意义。正如洛尔布朗舍特所说的那样，"人类的呼吸是一个人存在的最深刻的表达形式，对着一面岩洞墙壁，他是一个呼吸着的生命。画家把他的存在喷射到了岩石之上"。



法国史前艺术专家米舍尔·洛尔布朗舍特正从嘴里吹喷颜料，创作一幅他的手掌的模印图案，地点在法国凯尔西地区的一个未经装饰过的岩洞里。那轻轻的反复吹喷声宛如远航在大海上的汽艇的"扑扑"声。



米舍尔·洛尔布朗舍特还制作了一幅拉斯科类型的双色马的优秀复制品。他首先用木炭描出马的轮廓，接着在轮廓内部吹喷掺着赭石的红色颜料，最后用粉末状的木炭喷出鬃毛。



澳大利亚岩石艺术专家格拉哈姆·沃尔什于1991年在澳大利亚金伯利发现了已知最大的、完整的“布雷德肖”人像，这是他所作的摹本。绘画中的图像身长1.7米(5.5英尺)。年代未知。注意他的宽肩膀、水平的头饰和各种各样的缨。为了了解如何清晰地绘出这样优美典雅的图像，为了明白其中所运用的微妙的绘画笔法，沃尔什研究了东方书法家所使用的画笔类型及其别出心裁的笔法和必须掌握的握笔技巧——用力的大小和运笔的方向。所有这些技法对布雷德肖图像来说好像都是可行的，因为对于其中某些画面，画家无疑需要使用专门的画笔(有逐渐变细的尖端)，因为这样的画笔可以使同样很专门化的、高度不透明的精细颜料不中断地流动。

赭石显得透明，因此可以看见它们之下的其它颜料）暗示着，首先绘制的是公牛。然而，使用类似颜料样本的实验发现，当红色在黑色之上时，两种颜色不会混合，而当黑色在红色之上时就会混合——因此，公牛显然绘画于母牛之后。

红色颜料在其它方面可能容易使人误解。举个例子，人们不能确定壁画是否一直是红色，因为众所周知，黄色针铁矿颜料在干燥、炎热的条件下会转变成红色赤铁矿。再者，红色颜料比黄色或白色颜料更易于经受岁月的考验，当其它颜色褪去以后它仍可以保存下来——因此，在金伯利的布雷德肖图像当中，一些好像原来有两种颜色或甚至多种颜色的图像现在只余下红色的部分。例如，在一些人像周围的红斑点和点缀着的线条的复杂系列，有可能是双色的粗线或带状悬垂物中保留下来的一鳞半爪，而其它较不稳定的颜色已经消失殆尽了。

红底色的照片经过特别的滤色，可以用来确定在一块画板或一幅作品中各种赭石的使用或其它物质与赭石混合的情况——虽然赭石本身变得透明，但是它里面的一些杂质不会变透明，因此与不同杂质的不同混合可以被检测出来。对于红色在下面的作品，光谱测定法可以通过“去除”颜料流淌的微微细流而使各种成分更清晰，它还可以消除因潮湿及墙壁的各种条件而产生的变化的影响，潮湿与岩壁条件可以使一些绘画中的线条在某些天里能够看到，在另一些日子里看



在纳米比亚布兰德山的一些岩棚中，如图所示的“鸵鸟岩棚”，鸵鸟只表现出白色的脖子和腿，没有显现出存在过任何其它颜料。这意味着它的身体可能是将羽毛粘附在岩石上形成的。决不应该想当然地认为，在墙上保留下来的颜色才是艺术家们运用的颜色。年代未知。

不到——因为岩壁绘画的"存活"依赖于大气条件。

艺术和地理环境

正如本章开头提到的，岩壁艺术最宝贵的方面之一是它位于艺术家原作所在的地方。这就意味着人们可以考察它的分布，大概也可以了解它和地理环境的某些联系。一直萦绕在人们头脑中的问题是：业已保存下来并已发现的艺术作品可



贝果山风景中的岩画。阿尔卑斯山的这个地区方圆约50平方千米(约19平方英里)，海拔约2000–2600米（约6560–8530英尺），存有10万多幅岩画，大概定年为约4000年前。标有许多记号的几乎垂直的斜面似乎指向某一些方向。这些记号可能作为道路的向导，告诉牧羊人如何从多石的地面（岩石艺术作品坐落于此）到达较高的牧场。有人认为，这有助于解释非常有限的图形内容——必不可少的角、武器／工具、人形（人的模样）、几何图形和斑点——这些图形一再重复，使这些画板更加醒目，更能吸引人们的注意力，而不是增加信息。



位于美国犹他州麦基·斯普灵斯·沃什地貌中的沙岩岩画。注意那个大图像的平平的“头发”。无法确定这些形象携带着什么东西，有人猜测为盾牌、袋子或巨大的刀片等，而一些研究者则认为这些图像是带着战利品的猎人首领。可能作于公元700–1200年。



能是原来存在的作品中的微不足道的一点，或者是已被扭曲变形的样本，因为任何暴露在空气中的绘画和木雕、树雕（在树皮上的雕刻）等都已经荡然无存了。当然，岩洞艺术作品只存在于岩洞所在的地方，岩石艺术作品只存在于岩石所在的地方，但是在这些局限之内还有着许多差异。岩画得以长久存在的质量和往往经过千挑万选才决定下来的地理位置，暗示着艺术家们在评估某个地理环境时的深思熟虑与意味深长的努力。

这种看待岩石艺术作品的方法是当前的新方法，近来它已重新引起人们的优先注意，尤其是在欧洲和美洲。多年来，许多研究者形成了这样的印象，即不仅雕刻或绘画图像是在自然景观中留下标记（使这块土地"人格化"，控制或使之仪式化，或声称占为己有）的一种方式，而且它们有时实际上是用来指导人们穿越空间或作为人们行动的指示器。一些研究者则走得更远，他们把贝果山、瓦尔卡莫尼卡和加利西亚省的许多几何形状的岩画解释为真正的地图。



瑞典布胡斯省农田附近的马斯勒堡岩画遗址概貌。年代未知，可能为青铜时代。

艺术和水

史前艺术显然和水有着千丝万缕的联系，这不足为奇，因为水形成了全世界各个地区的主要特征，它是如此不可或缺，尤其是在沙漠地区。岩石艺术作品往往发现于永久性泉眼或水潭附近。例如，在澳大利亚北部，这些水泉经常被看作祖先部落的水井，我们知道，这里和水有着强烈的精神上的联系。一些欧洲冰河时代装饰过的岩洞和地下流淌或出现于地表上的泉水、温泉、河流或小溪之间有着一种可能的联系。我们也知道，水是玛雅人举行岩洞仪式的一个焦点，岩洞的水被看作圣水。在世界上许多地区，岩石艺术作品聚集在湖泊周围和河流峡谷沿岸。

在斯堪的那维亚，传统上认为所有石器时代的岩石艺术作品都在“海滨范围”，也就是说，制作或参观这些雕刻的人都是乘船而来，这些艺术作品尽可能地靠近海岸（虽然保存下来的岩石艺术作品可能和今天的海岸有一定的距离）。而



意大利阿尔卑斯山贝多里纳的岩画，人们经常把它解释为聚落建筑和地图。年代未知。

右页图：位于澳大利亚澳北区维多利亚河地区印加拉迪的“闪电兄弟”。由于碎石的掩盖，直到来访者突然发现这些图像耸立在上面之后，它们才被置于视觉效果最好的地方。左边那个图像亚格加格布拉是年纪较大的哥哥，身高接近3米（10英尺），阴茎长66厘米（26英寸）。右边那个图像亚毕林齐是较年轻的弟弟，比哥哥稍高些，阴茎长56厘米（22英寸）。这两个兄弟都是右手握着一把石斧。注意那些条纹和带着一支尖羽毛的有光环的头饰。这些祖先（英雄人物）据说在梦幻时代旅行到了这里。虽然这些绘画显然给那些年代增添光彩，但是土著居民声称，就是这两个兄弟最早使这块石头蒙上了阴影。

且，在北部地区，大量岩石雕刻集中于驯鹿或麋鹿为自然地形所迫而穿越河流的地方。例如在挪威克瓦尔菲，雕刻作品位于驯鹿习惯于从大陆横渡到一些岛屿的地方，而在瑞典奈姆瀑布有几百幅岩画，其内容看起来好像是在几个多石的“小岛”（帮助麋鹿横穿这条河流的垫脚石）上的麋鹿、人和小船。因此，有人提出，这样的艺术作品可能纪念对兽群所进行的成功的季节性拦截，或可能是在邀请鹿继续使用这些地点。某些地点也有古代的坑式陷阱、猎人聚集的营地和屠杀场所，因此岩石艺术作品就和其它考古遗存联系到了一起。

艺术和陆地

如果人们把岩石艺术作品看作史前景观的一个组成部分，他们就可以研究岩石艺术作品所在地点与当地生态相关的问题了。有人认为，某些艺术作品与牧人的迁移路线（引导他们走向高处的牧场）相关。比如，在法国的比利牛斯山脉，大量的图像往往可以联系到通道、会面地点或大量人群周期性集合的遗址——在这个地理位置上的最重要的场所。在欧洲一些地区，耕地受到关注，岩石艺术似乎与农耕有着一定的关系。这在挪威的南部地区和瑞典体现得相当清楚，而在爱尔兰展现得淋漓尽致，尽管这里只有116处已知的岩石艺术遗址（大都包括杯状和环状图形）。

当人们根据海拔、当地的地形、土壤类型和与淡水的距离，对爱尔兰的遗址进行调查研究时，就可以清楚地知道它们不成随机分布的，而是倾向集中于某些经过挑选的地点。大部分地方位于海拔133米（400多英尺）以下。虽然水的获得在爱尔兰不成问题，但是没有一个遗址距离水源超过1000米，而且大多数与淡水的距离近于50米（164英尺）。很难评价史前的土壤条件与今天的情况有什么关系，但是总体说来，大多数岩石艺术遗址看来与肥沃的土壤相关，甚至在艺术作品不太丰富的地方也是如此。其实，总体原则好像是，艺术作品往往被置于多石的山顶和斜坡上，俯视着富饶的峡谷或与耕地相邻。这反过来表明岩画和史前居住遗址之间的密切联系，并显示出岩石艺术作品并不总是神秘莫测和遥不可及，而是与生活区息息相关，紧密相连。人们猜测，由于这些图像在远处不能看见，而通常接近于地面，所以它们可能是具有题献功能的，是在那块土地首次被人声称占有时创作出来的；或者，它们可能用于表现边界线的更新仪式或与肥沃的土地相关。当然，在某些地区，岩石艺术和（有人认为的）与之同时期的居住模式确实显示出密切的联系，因此它与仪式的和社会的环境也有关系。

艺术和人文地理学

在史前世界许多地区，神话的存在可能是一种重要现象，但是记载得最完备的是澳大利亚。有人认为，那里的地理环境（山脉、泉水等）的自然特征和生活于其中的万事万物是由神话中的人物（他们生活于一个时期，即过去的祖先的时代——梦幻时代）创造的。当各种创造活动结束时，一些先人在他们完成最后动作的地方“坐下来”，于是现在作为一种有生命力的事物定格在那里。而许多先人



把自己置于岩石上和岩棚的石壁上，至今仍作为图像存在于那里。因此，许多澳大利亚岩石艺术作品所处的地理位置是典礼和仪式的核心地点，而颜料的原产地也往往就是宗教活动的中心。



在世界其它地区，岩石艺术作品也仍然是有天赋的各民族的人文地理的一部分。对美国西南部的霍皮人[①]来说，幽深的峡谷是危险之地、阴府的象征、死者的冥界，但是他们过去常常到那里探险，以便为典礼收集食盐和黄色颜料。例如，亚利桑那州的图图文提格乌（柳泉，Willow Springs）遗址似乎就是一座史前圣坛，进入历史时代以后，霍皮人仍然登临造访。要探险进入小科罗拉多河的峡谷深处，这是一个止步的地方，来访者把他们的部落标志放在这里的沙岩边界上。在这里，象征27个氏族的图像雕刻成数排，证明了这个地方对于霍皮人和旅行到这个圣地的霍皮人来说，具有重大意义。

在南部非洲，布列克和劳埃德从布须曼人（桑人）资料提供者（见第2章）那里得到的信息表明，某些地方（比如用来求雨的遗址）的地理环境对于宗教仪式和神话传说具有重要性，而这种重要性又通过岩石雕刻（加强了这些地方已有的威力）得以加强。因此，在泉水和水潭周围，图像不断增多，尽管它们的隐喻和重要

①霍皮人，即普韦布洛印第安人（Pueblo Indians），美国亚利桑那州东南部的印第安村庄居民。——译者注

性无疑随着时间的推移而改变。同样，岩画集中在美洲西南部科罗拉多沙漠的泉水附近。在北美西部的大部分地区，岩石艺术作品和狩猎的行进路径（狩猎途径）之间也可能存在重要的联系。例如，在大盆地，刮擦的岩石艺术作品一般出现于

鹿和持盾男人的岩画，位于美国蒙大拿斯廷博特山丘。它们所在的地理位置可以眺望令人难以忘怀的景色。年代未知

具有特殊用途的场地，尤其是适于大型驱赶狩猎活动和埋伏袭击的位置，而在约书亚树国家保护区中，重要的岩石艺术遗址坐落在修建得很好的道路两侧，也和水源联系在一起。其中许多遗址可能建筑了举行仪式活动（包括绘制岩画）的路边圣坛，以确保某次旅行安全结束或打猎成功归来。对神圣之地的所有权可以保证得到生存资源，否则，情况就相反。

艺术与可见性

然而，在其它场合，可见性确实是一个重要因素。一些岩洞艺术作品在视觉没有遮拦的、敞开的大洞室内，从远处就可以看见，但也有许多作品被小心谨慎



这些位于美国加利福尼亚州科索兰治的背教者峡谷的人形岩画，其身体是模式化的，与“三国王”（见第94–95页）一样，处于峡谷的突出位置上，从较远的地方就可以看见。创作年代不详，可能是在公元1000年前的作品。

地藏匿在隐蔽处和裂缝里。在光线起重要作用的岩棚里和露天的石块上，情况也是如此。因为对图像地理位置的选择取决于它们是全天沐浴在阳光下，还是在一天的某些时间里得以照亮，或是在天文学上的某个重要时间里才被照明（见第8章）。许多露天雕刻只在每天的几个时辰里（当光线很好的时候）清晰可辨，而在其它时间则决不可能被真正看见。某些岩棚和露天的画板若由它们高高在上的位置来判断，好像显得尤其重要——这使得它们从很远的地方就一览无余，而一些岩石艺术作品则处于突出的地点，从那里可以眺望无尽的风光。过去人们认为，处于海岸边和小山上的宽阔无比的视野是选择苏格兰加洛韦作为岩石艺术作品所在地的一个因素，近来对这个地区的细致的调查研究不仅证实了这种说法，而且找到了证据，证明图形大小和复杂性也可能与地理位置相关，即比较简单的作品位于海岸线附近低地的边缘周围，而较复杂的作品则坐落在高地地区和浅盆地与水潭附近。

当然，对复杂性的这种评价是20世纪的观点，因此是肤浅的。在我们看来高度复杂的主题也许具有或简单或复杂的含义，这也总是有可能的。然而，关于地理位置的解释方法至少已经开始探索其中一些可变因素，包括岩壁艺术中的对作画地点的选择。

黑暗中的艺术作品

虽然绝大多数史前艺术作品都处在充足的日光中或位于岩洞和深邃的藏身处的入口处，但是在幽深的岩洞里面，一团漆黑之中，存在着一种重要的艺术类型。当然，最广为人知的例子是欧亚大陆冰河时代的几百个装饰过的岩洞中的几个，尽管史前较近几个时期的艺术作品也发现于欧洲岩洞的内部深处。例如，在挪威北部的几个岩洞中，艺术作品也隐藏在巨石文化时代纪念物的洞穴里面，定年为约3000年前。然而，这种现象决不是欧洲所独有的。在澳大利亚也发现了一系列画有大量手指印和雕刻主题的深岩洞，比如库纳尔达岩洞，已有1.5万–2.4万年之久。在美国各地区发现的装饰过的深岩洞，其数目日益增长，最著名的是田纳西州的泥浮雕岩洞。在古巴和多米尼加共和国也有大量装饰过的岩洞。

因为我们看来，岩洞似乎是神秘莫测、阴森恐怖的地方，所以长期以来有一种倾向，把其中的艺术作品和光怪陆离、绝无仅有的仪式联系在一起，令人触目惊心，敬畏不已。在日光下和暴露于空气中的岩石艺术作品，其“神秘性”似乎要少得多。但是，解释与这种现代印象相关的过去的艺术作品可能极为简单。例如，正如我们从澳大利亚获悉的那样，露天遗址浸透着力量，同任何地下事物所具有的禁忌没什么两样——足以使它们具有忌讳的功效，就像经常被指出的那样，“锁着的门是一种后来的发明”。的确，一些深岩洞里的艺术作品看来是“公共的”，在大型的、容易到达的洞室里是轻易可见的。然而，其中大量作品不可否认是“私秘的”，它们位于狭小的岩石裂缝里，或者在仅能通过长途旅行才能到达的洞穴里，或者在经过艰难的天然障碍（必不可少的攀登，爬行和困难的挤进挤出）之后才可亲见。有许多例子，如著名的法国蒂克·德奥杜贝特的冰河时代的黏土野牛，正是旅途和塑造形象过程中的那些行为，好像才是重要的，因为艺术家们从来不折返回来观看他们自己的作品。



在南澳大利亚州的卡里－恩哥印普洞穴中，与打制燧石片相关的深雕刻圆圈。这些图像覆盖了岩洞入口处附近的一堵宽为10米（33英尺）的墙壁。再往里走，是一个四壁覆盖着雕刻作品、尤其是圆圈（看起来好像有独特的意义）的黑乎乎的小洞穴。年代未知。

为什么艺术作品会置于如此不可接近的地方？深洞穴是个非同寻常的古怪之境，不仅暗无天日，而且万籁俱寂——也许除了正在往下滴落的水滴声，或偶尔传来的蝙蝠声。人们要经历绝对的黑暗、全然的寂静、方向感尽失、温度的改变和时时涌上心头的幽闭恐惧感。进入一个深洞穴就是离开日常生活的世界，越过它的门槛，就跨进了一个未知的世界——一个超自然的未知世界。我们很容易想像，这些岩洞因此在人的一生中象征着过渡阶段，可能用作与那些过渡阶段（尤其是青春期仪式）相关的仪式。或者也许有人觉得，一个人要进入这样的世界，最好能密切联系或招呼居住在那里的超自然的力量，因此才制作这些图像，以便可以到达洞内并控制它们。装饰岩洞当然要求有强烈的动机，因为人们必须克服那些障碍，携带进入这个地点的“装备”与照明用具。

我们没有来自澳大利亚的关于使用深洞穴的任何民族学资料，各历史时代的土著居民们看来是回避这些岩洞的。然而，我们可以通过研究玛雅人装饰过的中美洲的深洞穴来窥探一些岩壁艺术的潜在动机。由于他们的深洞穴不是一种史前文化，也由于他们的一些洞穴装饰着象形文字（他们的书写符号），我们既可以阅读这些文字记载，也可以从玛雅的民族史中了解他们在这些洞穴里的所作所为。对于玛雅人来说，这一点无疑很清楚，就是值得关注的是这些行为或装饰过程，而不是这些艺术作品的耐久性。“隐藏的”或秘密的图像有时发现于特别难以到达甚至危险的地方。洞穴的用途包括它是祭坛和“小礼拜堂”，而水在这里是举行仪式的关键。人们认为岩洞是危险的，混乱无序的地方，与家居的社区形成鲜明对比。到那里造访是为了以某种方式与神灵、鬼魂取



得联系。神圣不可侵犯与空间的难以到达是成正比的，这个因素当然有助于解释在许多史前岩洞的偏僻拐角处存在着装饰过的"避难所"。例如，蒂克·德奥杜贝特的粘土野牛位于一个通常只有在历经艰难跋涉、饱尝旅途艰辛之后才能到达的岩洞里，而且居于洞穴最深处（深900米/约3000英尺）。用玛雅人的话说，这些野牛位于一个神圣的地方，毫不沾染世俗习气，因为它们的所在遥不可及，与人类的日常生活完全隔绝。这些完全黑暗又静无声息的地方与人们生活的世界形成最强烈的对比。

法国阿列日省蒂克·德奥杜贝特的两头黏土野牛，可能定年为约公元前1.5万－前1万年，长分别为63厘米和61厘米（25英寸和24英寸）。它们可能在制作完不久就因黏土干燥而破裂了。这两头野牛之所以保存下来，归因于奇迹般的偶然因素，即在洞穴的这个角落恰好没有自洞顶落下的水滴，没有形成钟乳石和石笋——这种情况在这个岩洞的其它部分极为少见。

第六章　科学的运用

在研究便携艺术品的过程中，从来不会遇到多少棘手的问题。一件艺术作品，如果它是用有机材料制作的，就可以直接定年；如果不是，那它所在的地层位置和/或它与其它能够确定年代的材料之间的密切联系，则可以相当直接地作为定年的依据。然而，在岩壁艺术受到关注的地方，年代的确定却存在着巨大的困难。直到最近，人们才有可能根据形形色色的、可靠程度不一的线索，获得间

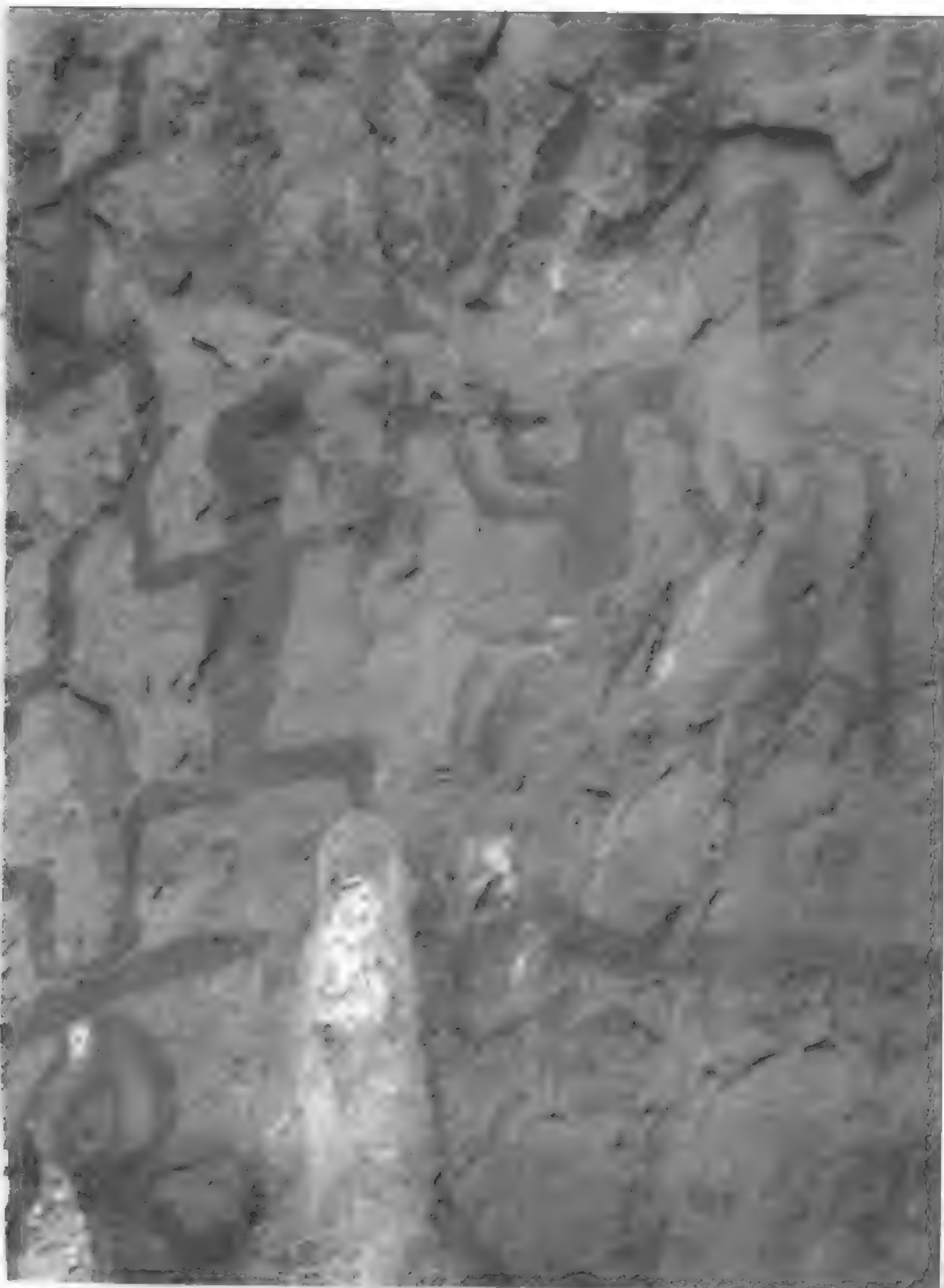


接的定年。

间接定年

人们有时可以在历史遗存中发现史前时代的证据，譬如对那些现在看来已经灭绝了的动物的描绘（如在冰河时代的装饰岩洞中），或对早已从某个地区消失了的动物的描绘（如撒哈拉的长颈鹿和大象），或者是对那些已知来自特定时期的工具或武器的细致描绘（如阿尔卑斯山岩画中的匕首与戟或花山的青铜鼓和环形柄剑，见第1章）。

有时，岩洞艺术作品可以根据周围环境的变化粗略地定年。例如，如果一个岩洞在冰河时代被堵塞或墙壁上的艺术作品确实为史前地层所覆盖，那么作品年



花山岩画的局部（中国西南），这是世界上最大的岩石艺术画板。有人认为，内里画着星星的圆圈是这个地区别具一格的古器物——青铜鼓。这些物品和环形柄剑一起表明花山绘画不是史前的，但肯定已有约2000年之久。它们之所以保存下来（尽管一些地方已经严重风化了），有赖于悬在上方的那块岩石的保护。近年来，对与一些图像相关联的钟乳石所做的放射性碳素分析确定了这个年代，即2370–2115年前。在中国，它们是目前仅有的具有精确定年的岩石艺术图像。



俄罗斯乌拉尔山卡波瓦岩洞中的7幅（至少有7幅）猛犸象绘画之一，大约定年为1.4万年前。这是描绘已灭绝动物（可以为这幅绘画的年代提供某种暗示）的一个范例。

代必然在地层年代之前。有时，装饰过的岩壁碎片（即碎石块）剥落下来，在一处地层上堆积，因此这个地层的年代会为这件艺术作品（可能在完成后已经掉下来几年、几个世纪、甚或几千年纪）提供一个最近的年代范围。例如，巴西佩德拉富拉达的带有绘画痕迹的沙岩碎块和在纳米比亚上布兰德的"红色巨人绘画"。该图像的身体部分显示出大量碎石成片剥落的迹象，在其正下方的地层中挖掘，在最上部发现了三十多块绘制过的花岗岩碎片，其中一块放回到那个"巨人"底下的一个小人像上，正好吻合。用放射性碳素定年法检测这些碎片旁边的一块木炭，测定年代为2760年前，这意味着这幅绘画的最接近的年代。

在其它场合，人们可以通过已知的环境变迁来获知大概的年代。例如在比利牛斯山的一些岩洞里，由于冰川活动，在冰河时代晚期之前，这些地方无人居住。或者在斯堪的那维亚，在冰河时代之后，海面下降，陆地上升，于是用以装饰的岩石才可能得到。事实上，斯堪的那维亚的研究者们通常认为大部分岩画（岩石雕刻）位于"海岸范围"（见第5章），也就是说，它们最初坐落在潮间带之内或仅仅位于潮间带之上。这种通过岩石与海平面的相关位置进行定年的方法，在这个地区是一种传统的、近似的方法。在澳大利亚北部，有人提出了另一种海岸线定年法，尽管并没有得到广泛的接受。在前河口时期的最后一次冰河作用的高峰

撒哈拉霍加尔(阿尔及利亚）南部的一幅长颈鹿岩刻画。这是描绘已不再在这个地区栖息的动物的一个例子，表明这件艺术作品的久远年代及气候与环境的变迁。年代未知，但肯定为史前。



贝果山和其它阿尔卑斯山遗址的岩画中，有众多匕首和其它武器的图像，这是其中之一。这些武器与欧洲铜器时代与早期青铜时代（公元前3–2千年纪）的铜和青铜样品极为相似。注意横在匕首柄头部的条纹所显示的细节。



在佩德拉富拉达（巴西）的沙岩岩棚中，从石壁上剥落下来的碎片在一个地层上层层堆积，定年为1万-1.2万年前。这表明绘于这堵墙上的这个人像一定创作于那个时代之前。

右页图：澳大利亚澳北区的一头咸水鳄鱼的绘画。一些研究者认为对这种动物的最早描绘是在河口时代（1000-7000年前）。

期，岩石艺术作品以非海洋类型为特征，包括一些现已灭绝的动物。到河口时期（始于6000-7000年前），后冰河时期的海平面上升业已停止，上涨的海水带来了人们对新物种（比如巨大的河鲈和咸水鳄鱼）的描绘，从前占领这些前河口平原的小型有袋动物，则进一步迁往内陆，如同飞去来器，即用来捕猎它们的武器一样，从海岸艺术作品中消失了。最后，淡水时代（约1000年前）的到来使淡水湿地得以发展，人们开始描绘水鸟、百合和野生稻。

如果我们能够在装饰过的岩洞、岩棚或遗址上发现某种史前地层，我们就可以为那里的艺术作品提供某种年代线索，尤其是如果那里有颜料和实物（如研磨器或其它石器）的痕迹，就可以联想到那些图像的年代，例如在法国的拉斯科或西班牙的阿尔塔米拉和蒂托巴斯蒂罗之类著名的冰河时代岩洞中的情况那样。便携艺术品也可以提供有用的证据。在某些既有墙壁上的、又有便携艺术品的遗址上，两者的技法和风格会有明显相似之处。

在没有这类线索帮助的地方，人们把不同遗址甚至不同地区的图形放在一起加以比较。例如，美国西南部某些地区的岩画与明布雷斯文化（1000年前）中的陶器上的图案具有鲜明的共同点。而在秘鲁纳斯卡，画于山水中的一些华丽壮观、规模巨大的动物和鸟，则与公元后最初几个世纪的纳斯卡文化中的陶器上的图案具有可比之处。在斯堪的那维亚的岩石艺术作品中，一些主题，尤其是“船”，与





位于东福尔（挪威）布乔恩斯塔德斯吉派特的很大的小舟岩画。一些研究者把其中某些图形看作是雪橇。它们与在丹麦和瑞典南部墓葬中发现的青铜刮刀上的图像（有人认为是小舟）有相似之处，于是有人把这些岩画定年为大约公元前1000年。

当地青铜时代的刮胡刀和其它古器物上的类似图案相联系。

所有诸如此类的风格定年都是基于一种假设，即那些风格或技法看起来相似的图像，大致绘制于同一个年代。然而所作的这些比较，许多可能是广泛有效的，但是在这些主观性的估计之中总是存在着某种程度上的不确定性。举个例子，一个艺术家，总是有可能的受较早时期的作品或风格的启发而顿生灵感，甚至去摹仿它们。在不同的图形互相重叠的地方，相关的年代可以更可靠地推测出来——这是步日耶对冰河时代的岩壁艺术作品进行分类的基本原则。而对于岩画来说，产生铜绿的不同程度也可能是一种线索。事实上，早在1820年，臭名昭著的强人埃及古物学家贝尔佐尼[1]就已经在尼罗河谷注意到这个现象，他思考在这个基础上建立一个年代顺序的可能性。

[1] 贝尔佐尼（1778–1823），埃及古迹发掘者。1803年去英国，1817年去埃及发掘墓葬和寺庙，掠夺珍宝。1819年返回英国，发表探险记《埃及和努比亚考古发掘记》（2卷，1820年）。——译者注

对岩石艺术作品的分析和直接定年

许多年来，岩石艺术专家们梦想能够像便携艺术品那样对岩壁图像进行精确可靠的定年。近年来，现代科学技术把它那深奥的研究成果运用到史前岩洞和岩石艺术作品之中。

颜料分析

自从19世纪与20世纪之交以来，人们对各种颜料进行了分析。例如，法国学者们分析了冰河时代的几个绘画岩洞（比如枫－德－哥姆洞穴）里的样本以及1924年在阿根廷的研究。但是，过去的分析只能以相对笨拙的方法进行，它取决于化学反应。今天，只需要微量的颜料即可，且可以运用新技术，如使用电镜扫描法、X射线衍射法和质子诱导的X射线发射法等，可以对颜料的成分进行高度细微的分析。与此类似，放射性碳素定年法过去不能应用于岩洞艺术作品，部分由于人们认为那些颜料当中不包含有机物，也由于即使它们包含了有机物，但是定年所需的样本数量也许会毁损整个图像。然而，科学的进步已经表明，过去使用有机物（尤其是炭）比人们原本想象的要频繁得多，而且根据质量分光加速器定年法，仅需针眼儿大的一点颜料就可获悉所估计的年代。

20世纪60年代和70年代，世界许多地区对颜料的矿物学和化学分析提供了新动力。卡洛斯·格雷丁在阿根廷巴塔哥尼亚的马诺斯洞穴里进行了特别前沿的研究。他从墙上已经受到严重侵蚀的动物图像和手模印图案中取得一些颜料样本，将它们与在这个遗址出土的颜料微粒相比较。X射线衍射分析鉴定出存在于每一种样品中的矿石成分——绝大部分是石膏，还有石英、长石和赤铁矿，表明这个遗址的各批占据者们用于艺术品的混合物各不相同。有趣的是，20世纪70年代对内华达州莫尼特盆地的史前绘画颜料所作的X射线衍射分析也同样表明，石膏是接合剂，掺入各种矿石以绘出红色和各种深浅不一的黄色。所有样品的成分都不相同，这意味着这些画分别作于不同的时代，在每一个艺术阶段都使用不同的颜料混合物。

米舍尔·洛尔布朗舍特（见第5章）首先在法国凯尔西地区开始对冰河时代的艺术作品进行这种分析。接着，法国史前史学者热昂·洛特斯和他的研究队伍先是在阿列日（法国比利牛斯）、后来也在其它地方采用了这种分析，即运用电镜扫描法、X射线衍射法和质子诱导的X射线发射法。这种分析也被应用于测定便携艺术品上的颜料残余物。例如，在阿列日的尼欧岩洞中发现了一些不同的混合物：好像颜料与矿石“混合剂”（比如滑石，可以使颜料变得更持久，提高它对墙壁的黏着力并防止它破裂）混合时有一种独特的“配方”。在这个岩洞著名的“恩瓦沙龙圣殿”中，大多数动物首先用木炭画出轮廓，再用锰颜料涂于其上。这显然是个特殊的地方，这里的图形设计得很仔细，而这个岩洞的其它图画就没有画轮廓这一步骤。在阿列日的其它岩洞里，人们发现使用过的颜料含有动物油脂或植物有机体，它们可能作为一种黏合剂。

在俄罗斯的伊格纳季耶夫岩洞中，用X射线衍射法和红外光谱测定法对红色





手的模印图案和红褐色美洲驼（野生的无峰驼），绘于巴塔哥尼亚（阿根廷）的马诺斯洞穴里。年代未知



赝 品

新科学技术的一项虽属偶然却十分重要的贡献是：我们现在能够更有效地检验出可能的赝品，揭露它们或对它们加以鉴别。就岩壁艺术而言，人们先前认为，其艺术风格或在图像上存在的方解石（在岩洞里）或青苔（在露天的地方）似乎是推论它们不是近代作品的惟一方法——从那以后，我们已经取得了巨大的进步。不过，以下这种方法是有缺陷的：由于方解石和青苔可以很快形成，所以它们的存在并不一定能证明它们属于遥远的古代。自然，确凿的证据是有用的。例如，新墨西哥州的希拉·布兰卡的绘画一度被认为是阿帕切人[①]所作，现在人们知道这是童子军在1932年绘制的，作为他们有关认知印第安人计划的组成部分。不过，近来的科学方法为鉴定真伪提供了远为可靠的指导。

1991年，在西班牙苏维亚尔德岩洞的墙壁上发现了"冰河时代"的艺术作品，其新闻照片足以引起大部分专家的深度怀疑。科学分析证明，这个岩洞的大多数（如果不是全部的话）图像是近代制作的，因为人们发现颜料当中含有极端易腐的材料，比如昆虫的腿以及现代厨用海绵的合成纤维。由于贫乏的新闻照片和苏维亚尔德新近东窗事发，人们起初对科斯奎尔岩洞产生了怀疑。但也正是科学分析为其真实性提供了确凿的终极证据。在一

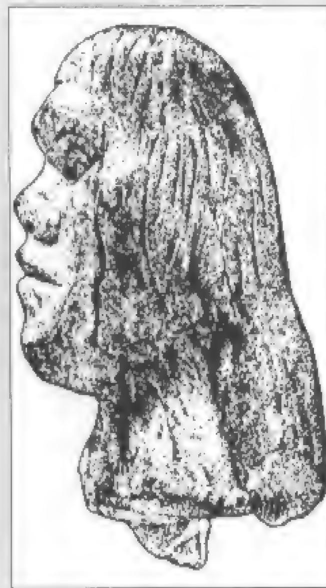
左页图：苏维亚尔德岩洞（西班牙北部）的绘画画板之一。在那个让人触目惊心的"手的模印图案"右边有一个（红色）斑点以及一个植物或羽毛似的图形。但在该艺术品的"发现者"于1990年拍摄的照片上却没有它们，只是在岩洞艺术专家于1991年开始调查时才被世人所知。人们发现它们和其余的绘画使用的是同一种颜料。



法国中石器时代的小圆石赝品。这样的伪造品真是不胜枚举，因为制作它们不费吹灰之力，只需要一小块表面平坦的小圆石和一些红色颜料，再加上制作它们有着很大的刺激。不仅19世纪的发掘者经常把工人留在发掘现场而不加监督，并根据发现物付给他们报酬，而且收藏家们和国外的博物馆也很快开始出巨资购买这些物品。到1929年，一场名副其实的小圆石赝品贸易竟然盛极一时。法国研究者克劳德·库罗德的一项系统研究最终为辨识大多数伪造品确立了一些标准，使法国、英国和美国的博物馆中的大量赝品暴露于光天化日之下。

①北美西北部印第安人，以劫掠农民为其特点。——译者注



下韦斯托尼采的头像，高8厘米（3英寸）。

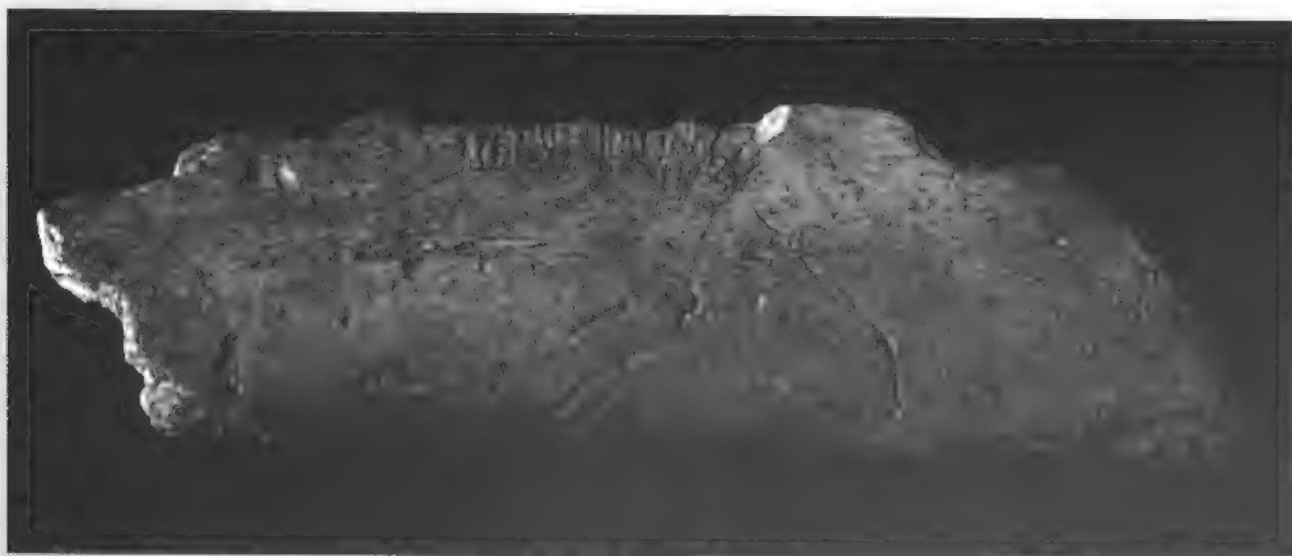
些特殊的纠缠不清的疑问之处。例如，法国鲁菲尼亚克岩洞中的少数图像，这样的分析和（或者）定年，现在应能一劳永逸地解决这个问题：要么证明它们是近代的，要么确认它们属于旧石器时代。

在便于携带的史前艺术品中存在着大量伪造品，许多家喻户晓的作品很可能就是真正的赝品。举个例子，众所周知，19世纪60年代，冰河时代的便携艺术品一经发现，就在法国西南部兴起了伪造品贸易。19世纪80年代，在比利牛斯山发现了中石器时代的小圆石（冰河时代末期的平坦的小圆石，装饰着红色斑点和线条），这种贸易热潮再度兴起。在许多遗址上，骨头化石和鹿角俯拾皆是，象牙化石在一些地方也常见到，因此造伪所必需的原料简直唾手可得。

对于一些真伪未定的冰河时代的便携艺术品的分析，比如雕刻在法国阿布利·帕托洞穴一个石块上的"维纳斯"像或用象牙化石雕刻的布拉森普伊头像（见第77页），仍然超出了目前专门技术所能鉴定的范围——我们没有办法确定这些形象的制作年代。然而，有时给原料定年会发现赝品。例如，在特拉华州霍利奥克城出土了一个油螺壳，上面有绝妙的猛犸雕刻，大概发现于1864年，但直到1889年才公开。长期以来，人们认为它是根据1864年发现于法国马德莱娜山的那个猛犸雕像伪造的赝品。于是，关于它的真伪问题一直争论不休，直到放射性碳素定年法解决了这个问题：这个贝壳被定年为1530年前。由于美洲的猛犸在近9000年前就已灭绝，所以这显然是个赝品。

有一个男子头像的象牙雕刻，据说来自冰河时代的捷克下韦斯托尼采遗址附近，我们不知其确切的出土地点、地层位置和年代。然而《国家地理》杂志于1988年把这个图像作为杂志封面，并声称它是一位冰河时代的祖先肖像。但是，这个头像看起来或"感觉起来"不像是旧石器时代的。在整个冰河时代的艺术作品中，实在没有哪一个和它相像。当然，独一无二并不是伪造品的标志，但这件艺术品暗示着那个所知不多的造伪者的想法，即一个冰河时代的男人应该是什么模样。证实它为赝品的问题在于它使用的原料，即象牙化石。该象牙确已证明非常古老，因此这件雕刻必定是伪造物。

一些赝品可以被一眼识破。在法国格罗泽尔遗址上，20世纪20年代"出土"了一对粗陋的头像，是令人惊讶的"冰河时代"雕刻作品（包括文字记载！）的杂凑——"安那托利亚新石器时代的"绘着眼睛和眉毛的陶罐，以及"近东"的泥板文书——对所有这一切，大多数考古学家都只当作是荒诞不经、愚蠢至极的伪造而置之不理。同样令人不能容忍的是"伊卡石头"，一块出自秘鲁伊卡的黑色巨石藏品，大概雕刻着史前的望远镜、解剖心脏的外科手术和恐龙形象等。20世纪70年代，人们一度慷慨陈词，宣称这是外星人访问地球的证据，或者是一种早期的超级文明的证明，但是这些雕刻最终证明是由一个当地农民所作，他模仿杂志上的图案，并把这些石头埋在猴子的粪便中以便染上颜色。



1911年，两个学生在英国多塞特郡舍伯恩的一个采石场“发现了”一个著名的马头像——雕刻在一块肋骨上，大概属于冰河时代。人们对它的真伪始终持有疑问。近来的分析发现，它的雕刻线条与骨头表面均没有一模一样的铜绿，也没有显现出通常在试验性的线条中可见的特征（用铁器在新骨头上刻划，会出现类似尖锐的边缘和复合的平行条纹的现象）。这一点似乎很明显，这个作品雕刻在一块已经风化了的骨头上。对它的一块碎片用AMS方法测定年代，最终定年为大约610年前（14世纪），这证明该艺术品是赝品。

19世纪80年代，在波兰南部的姆尼科夫岩洞中，哥特夫里德·奥索乌斯基发掘出冰河时代的动物骨头和石器，以及一系列非同寻常的史前骨器（超过8000件）。许多物品呈动物外形，还有一些是对人的刻画，其余的是几何状、星星状，甚至还有一套刀叉和勺子餐具。当维也纳和法国的学者宣布它们是赝品时，其他东欧学者却认为它们是真品，尽管它们的年代可能比奥索乌斯基所宣称的年代更晚。于是爆发了一场所谓的姆尼科夫争论，直到1929年（工人们承认他们自己制作了这些骨器时）才平息。由于奥索乌斯基对特别精美的样品给予赏金，又因为他每天在遗址上只呆1小时左右，所以工人们有足够的时间不受监督，在出土的、未加工过的史前骨头上雕刻这些人为之物。根据工人的发现而付给报酬的现象在考古史早期是司空见惯的，这给许多艺术品（未知清楚的出处，比如在位于意大利里维拉的格里马尔迪岩洞发现的布拉森普伊头像或“维纳斯”小雕像）的真实性罩上了一层扑朔迷离、真假难辨的面纱。

在世界许多地区，聪明的工匠们伪造了大量陶器，卖给旅行者或容易上当受骗的收藏家。例如，人们普遍相信“隐藏在神秘岩洞里”的许多石头雕刻，而那些于20世纪50年代在复活节岛上卖给或赠给挪威冒险家海尔达尔的雕刻品却是现代人的产品。由于风格与技法原因，甚至一些最受珍爱的史前艺术肖像的真实性也值得怀疑。例如，新近的那件著名的西班牙“埃尔切女士”——用石灰岩雕刻的一位妇女的半身像（其头发呈奇怪的“车轮”状）——传统上被归属于伊比利亚时期（铁器时代），但现在有人声称它是19世纪的伪造品。

测定史前艺术作品年代的科学方法

质量分光加速器定年法（AMS）：一种放射性碳素定年法，对呈现在一份样品中的碳14原子的实际数量加以计算，而不是计量在测量期间存在放射性衰变的碳14原子的小数目。它只需要微量的碳样本，是一种比常见的放射性碳素定年法快速但却更加昂贵的方法。

阳离子比率定年法：根据岩漆上的钙和钾/钛的比率随时间呈指数式衰减的定律来测定年代的一种技术。

红外光谱测定法：通过红外辐射，以高速粒子撞击一种物质或物体，来确定它的矿物学成分或化学成分的一种技术。

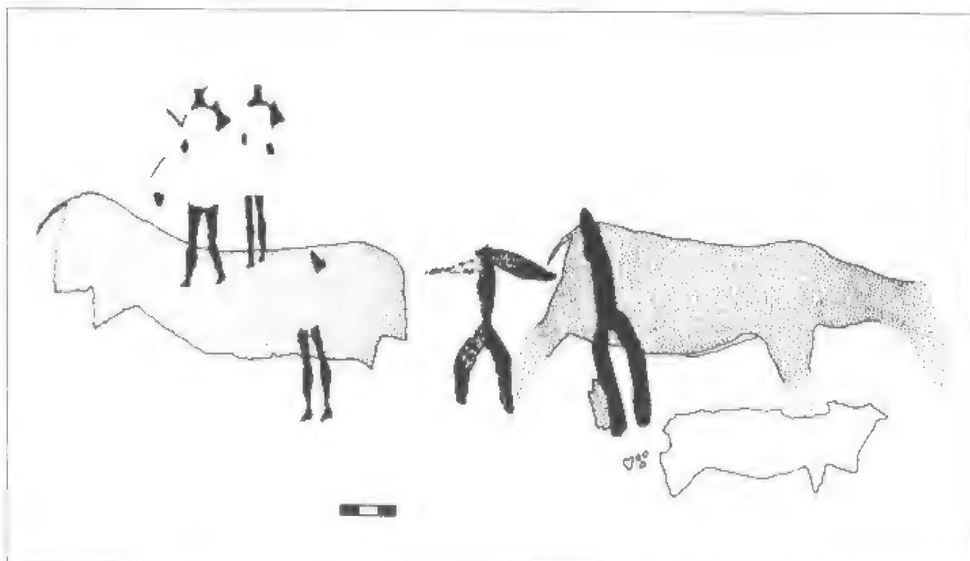
微蚀刻分析：根据已知年代的标记，从岩画风蚀程度估计其年代的一种光学技术。

质子诱导的X射线发射法：一种分析化学成分的技术。从样品中放射出来的各种X射线有不同的波长，这是各种元素存在的特征。

放射性碳素定年法：一种测量有机物中碳的放射性同位素（14C）衰变成氮的定年方法。由于有机体一死亡就开始衰变，因此一个样品中的14C的含量是死亡之后所经历的时间的一个指示器。这些年代表达为一个数字，紧跟着一个"±"符号以及另一个比较小的数字。第一个数字是现在之前所历经的年代的年数，第二个数字是可能伴随的错误（或"标准差"）——真正的年代只有68%的概率会处于这个范围之内。如果标准差的数值加倍的话，那么真正的年代就有95%的可能性会处于这个范围之内。

电镜扫描法（SEM）：一种检测放大率至少达到5万倍的物体显微与亚显微结构的技术。当样本用一种高能量的电子光束扫描时，显微镜就会形成一个图像。

X射线衍射法：一种把透明物质置于X射线光束下，从而鉴定它的矿物学成分的技术。根据穿过样品之后所发射出来的X射线的明亮度的差别，鉴别存在的元素。



在布恩特杰斯克鲁夫（南非）的索尼亚阿珀洞穴中的图像（可能由布须曼人所画）的摹图。大小用厘米计算。中间两个人像是用黑色颜料绘制的，而右边那个人像的双腿正是世界上对岩石艺术作品最早进行直接定年的依据。（根据耶茨、曼海尔和帕金数）

和黑色颜料的分析显示，这些颜料有些含有石膏、长石和黏土矿物质，这个洞穴里原本没有这些物质，它们因此可能是作为混合剂而添加进来的，或是用来描绘不同的阴影。那里的黑色颜料不是锰，而是一种木炭、石膏和方解石的混合物，所以有可能运用放射性碳素定年法对一些形象直接定年。

颜料的直接定年

在其它地区，人们已经尝试过直接定年。例如在北美，岩石艺术专家坎贝尔·格兰特于20世纪60年代试图为加利福尼亚的一幅严重风化了的丘马什绘画定年，但是根据当时可行的方法，由于放射性碳的含量太少，不能获得结果。在南非德拉肯斯堡山，德国科学家E.丹宁格和哈拉尔·帕格也于20世纪60年代试图使用一种不同的生物化学方法，对取自一些岩棚的微量颜料样本运用纸色谱分析法进行定年，即在颜料媒介（血或血清）中必须存在一种蛋白物质，以便确定氨基酸的数量——它随着时间的推移以恒定的速度分解。对恩德德玛峡谷博塔岩棚的三只非洲大羚羊绘画颜料样本的分析，测出年代分别为200，200年和400年——这些结果与近来根据放射性碳素定年法为这个地区的另一处遗址的艺术作品测定的年

下加利福尼亚（墨西哥）拉顿洞穴中的鹿和人的岩画。





代相当吻合。

世界第一例成功地利用放射性碳素对岩画进行直接定年出现在1987年的南非，这一成果是从相当晚近的木炭颜料中获得的。在布恩杰斯克鲁夫的索尼亚阿珀洞穴中，一头褪色的红色动物上方有一幅用手指粗略绘制的一个矮小的黑色人像，放射性碳素定年法将其定年为约500年前。自那以后，许多地区的岩画的年代也得到了测定。例如，对中国花山红色绘画之上的石灰岩用放射性碳素方法加以测定，得出年代为2115–2370年前；在下加利福尼亚拉顿洞穴中的一些图像颜料中的木炭，为那个地区著名的岩石艺术作品的年代提供了最初的线索，即属于5290–4845年前。

在巴西佩德拉·富拉达，剥落下来的岩石绘画碎片（根据对同一地层中的木炭的测定）定年为1万–1.2万年前，甚至也许为1.7万年前。在巴西伯纳岩棚里，有一个人为成形的、显然是作为装饰品佩戴的颜料球，其中所含有机物碳的直接定年结果为15250 ± 335年前。

在澳洲，最早对岩石绘画进行直接定年采用的是AMS定年法，测定塔斯马尼亚岛瓦尔哈塔·米那的加德洞穴里那些看起来含有人血蛋白的颜料（用以绘制手模印图案），结果对这些手印定年为9000–10000年前。在澳大利亚昆士兰州桑迪河2号岩棚的石壁上可能有一幅绘画，其定年为24600年前。至于在一些年代较晚近的地方，被测定的年代在逐渐增多。例如，在昆士兰州延坎普有两个白色女性图像，人们发现上面含有纤维——可能出自压碎的野生兰花的块茎，也许被用作一种黏合剂。放射性碳素定年法把这些纤维定为725–730年前。在南非德拉肯斯堡的埃希科尔崴尼有一幅橘黄白相间的非洲大羚羊绘画，其间也发现了植物细纤维，定年为约330年前。

左页图：在巴西皮奥伊地区伯纳的发掘，发现了一些红色的小型人像绘画。它们在墓葬中幸存下来，有赖于极端干燥的条件。由于测定它们所在的地层为近1万年前，所以这些绘画一定比这个年代更为久远，因为艺术家们不可能躺在地底下工作，在与鼻子齐平的地方绘画。

岩画和岩石雕刻定年

在澳大利亚和美洲的沙漠地区，人们尝试用阳离子比率定年法测定覆盖在岩石雕刻上面的岩漆，得出最近的年代分别为3万年和6400年。然而，由于不得不考虑许多环境影响，比如多变的气候条件损坏或毁灭了岩漆，因此这项技术现在主要用于支持其它方法，尤其是AMS定年法——可以根据岩漆里所含的微量有机物进行定年。例如，在亚利桑那州的一个几何图形上的岩漆，定年为约1.8万年前，而在加利福尼亚的一幅动物雕刻上的岩漆，则定年为约1.4万年前。这两个定年结果于是被认为是岩漆之下的那些雕刻的最近年代。然而，对这些结果存在激烈的争论，不仅因为它们与北美新大陆此时尚无人类居住的既定观点相抵牾，而且也因为方法论问题。即使对残留在岩漆当中的有机物所做的定年是正确的，这些有机物的来源及因此它们与其之下的岩画的年代关系也是不确定的。

为岩画直接定年的一种崭新的、实验性的、同时也是颇具争议的方法是微蚀刻分析法。这是一种测量岩画遭受侵蚀的程度并与已知历史年代标记的侵蚀情况加以比较的光学技术，它只是对岩画年代的一种估量。这种方法已经运用于俄国西北部卡累利阿的奥涅加湖周围的岩画当中，人们利用两件标明年代的雕刻作为比照对象，即一件是已有500年之久的东正教十字架，另一件是1万年前冰河消退



时留下的标记。这使得人们估量出一个“恶魔”图像的年代大约为4000年前。

一门非精确的科学

在旧石器时代的岩壁艺术作品中，运用各种直接定年法还只处于初始阶段，因此至今只在11个遗址上取得了结果。当然，由于这种技术尚处幼年初期，所以必须把每个业已测定的年代看作是尝试性的和不完善的。然而，从已获得的结果（尽管为数不多，且是初步数据）中已经毋庸置疑地透露出一个信息：在这些岩洞里，装饰活动可能远比人们至今猜测的要更为复杂多变。看来，步日耶（他把岩洞艺术品简单地看成一种图像的堆积）和勒鲁瓦－古尔昂（他把每种岩洞艺术基本上看作是一种同类的作品）都是不正确的——真理处于这两个极端之间的某个地方，而岩洞装饰可以看作是分散于各个阶段的不同作品的总和。

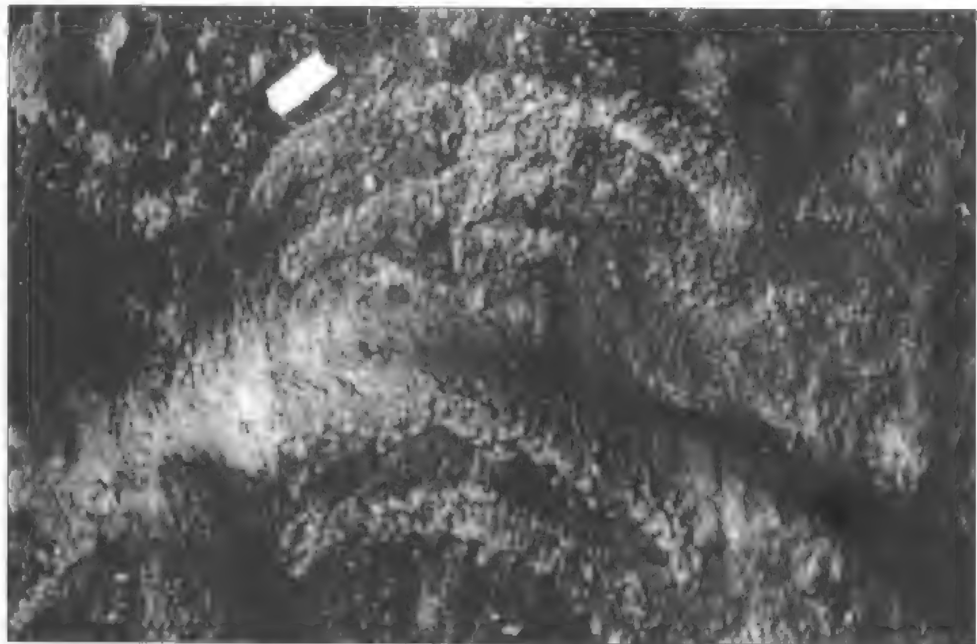
一些根据科学方法测定的年代与人们的预料相符合，但另一些并不一致。在西班牙，人们在阿尔塔米拉岩洞的一些野牛绘画中发现了木炭，因此其中三幅绘画得以定年，结果平均为大约1.4万年前。然而，附近埃尔·卡斯蒂洛岩洞中的类似绘画却定年为约12990年前，比人们预料的晚了1000年。而科瓦吉拉岩洞（发现于1994年）里的“古典马格德林期的”野牛绘画，测定的年代（约1.4万年前）则与人们的预料恰好吻合，而对波特尔（阿列日省）的定年较预料的稍晚，对珀什·梅勒的定年则稍早。

迄今为止，人们根据岩洞艺术品中的木炭直接测定的所有年代都有一些重要之点需要强调。首先，所测定的年代是产生该木炭的那棵树的死亡年代，并不一定与使用这块木炭绘制画面的年代相一致。在大多数情况下，这两个事件可能不会相隔太远，但在理论上，人们有可能进入一个岩洞，从一个古代的灶炉中取得木炭，然后在岩壁上作画。因此这块木炭的年代只是表明这个艺术作品的最远年代。其次，通过实验室得到的数据——它们即使全都确切，没有受到污染（一个重要的假定，因为哪怕微小的污染也可能导致巨大的误差）——是未经修正的放射性碳的年代，而不是精确的纪年。第三，一个单独的年代是几乎毫无用处或不可轻信的。不幸的是，有些这类经过定年的图像由于缺乏可用的有机物，永远不能再加以重新定年。如果测定法国肖维岩洞仅仅得到一个3万年的数据，那么没有人会相信这个结果。正是一系列年代与晚后的数据（对覆盖在这幅艺术作品上方的方解石顶部火炬标记的测定，从而获得的年代数据）一起，才使每一个人尽管惊异不已，却都心悦诚服。

然而，关于放射性碳素定年的这些不确定性和需要提请注意的地方同样适用于（而且总是适用于）其余的考古学记录。因为真正的年代只有68%的概率处于测定的年代范围（包括±数字）之内。显然，至少1/3运用放射性碳素方法测定的年代可能是错误的。应该承认，有些错误定年可以一目了然，因为它们明显不合常理；而被认为正确的其它定年，也有可能是错误的。利用放射性碳素研究考古学记录的方法仍在不断地加以提高和完善。同时，我们不得不与既定结论打交道，无论它们是如何不完善，也不管它们的局限是什么。而且，尽管测定年代的图像在日益增多，但它们仍然只是岩洞艺术作品大全中的一小部分。不过，可以

左页图：美国得克萨斯州佩科斯河地区的壁画，其颜料中存在有机黏合物，这使研究者能够根据AMS定年法测定它们的年代。例如在美洲豹岩洞里，如图所示的红色图形，测定年代范围为约4200—3000年前至近1200年前。人们甚至已经证明有可能从有机物中提取古代的DNA，这表明这些黏合剂出自某种哺乳动物，可能是有蹄动物。在花山（中国），人们发现在绘画顶上的一个岩洞里，有些颜料团块经鉴定含有一种动物蛋白复合物（可能为动物胶）的黏合剂。而在南部非洲，人们对岩画颜料的分析则发现了血中的氨基酸。





在南澳大利亚州，AMS放射性碳定年法和阳离子比率定年法双管齐下，测定了覆盖在岩画上的岩漆年代，其结果令人惊讶。在霍顿希尔的一个椭圆（上图）定年为超过4.2万年，而在北帕纳拉米提的一个曲线图形（下图），定年为43140±3000年前。如果这些定年方法是可靠的，那么这些是在世界上任何地方的岩石艺术作品中迄今为止获得的最古老的直接定年。

肯定地说，在今后一些年里，将会获得更多的岩洞艺术图像定年，而这些年代将帮助专家们很好地调整他们关于遗址的认识（例如怎样装饰、何时装饰、也许还有为什么要用这种方式装饰等问题）。这一点也同样毋庸置疑，即肖维岩洞——简直是独一无二的岩洞，不仅因为它在这个地区的规模和年代的久远，而且因为里边以犀牛、大猫和猛犸为主的岩壁图像——不仅在欧洲，而且在整个世界对岩壁艺术的各种研究中，将起到举足轻重的作用。

风格与科学不相容吗?

新的分析和定年的一般结果（即使不要忘记它们的不确定性和误导作用）表明，仅仅根据风格这种主观方法来定年已经开始显得不够充分了。但这并不是说，在史前艺术研究中，风格已经不再占有一席之地了，这样的主张是很荒谬的。但一些直接测定的年代已经表明根据风格定年的不精确的实质。例如，关于旧石器时代的艺术观念正在迅速地偏离过去那种直线的、阶梯似的进化模式（从一开始粗糙的、古风的图像到最后精致的、写实的图像），因为人们意识到，两个差别极大的时期或两个相隔极远的地方可能拥有非常相近的风格，而同一种风格可能跨越很长一段时间或分布于相当广阔的一片地区；反之，由于艺术的选择与发展、功能的变化和岩石表面或地理位置的差异，同一时期可能并存着几种截然不同的风格。

然而，迄今为止，放射性碳素测定的大部分年代已经广泛证实了根据风格和考古材料所估计的岩洞的年代。但还有一些令人吃惊的地方，尤其是在肖维（最初的估计是约2万年，但根据AMS测定的年代是3万多年），尽管在这里早期的



这幅巨大的岩画——比索夫·诺斯的"恶魔"，位于奥涅加湖（俄罗斯）东岸。它上面有个俄罗斯东正教的十字架，年代属大约500年前。（根据贝德纳里克）





巨鹿绘画之一，位于法国洛特省库纳岩洞。对其直接测定的年代产生了难以估量的后果：由于较早的图像受到润饰，它们能否代表明确的艺术阶段？



一块画板的局部，位于法国阿尔代什的肖维岩洞。根据放射性碳素定年法，对绘有两头搏斗中的犀牛的画面上的木炭加以测试，所得年代为大约3.1万－3.2万年前。

定年与已知属于这个时期的德国西南部和其它地方的便携艺术品中的小巧复杂的雕像年代相吻合。在法国，科斯奎尔洞穴好像至少有两个阶段，而尼欧（阿列日省）的沙龙诺尔，人们先前认为与前者极为类似，也至少有两个阶段。过去，人们根据风格特征把整个尼欧装饰确定为约1.4万年前，然而，现在根据放射性碳素定年法测定沙龙诺尔两头野牛图像中的木炭，却得出了迥然不同的结果：一头野牛如同预料的那样，定年为13850年前，而另一头定年为12890年前。换言之，尼欧的装饰似乎至少完成于两个分开的阶段，而库纳——人们坚信其著名的米伽洛凯罗斯（巨鹿）画板属于一个单独的阶段——可能至少有3或4个阶段，跨越了许多个千年纪，甚至与它相邻的巨鹿图像也显然绘制于不同的年代。风格研究把库纳的艺术作品归结为大约1.6万－1.8万年前，但是检测墙上斑点中的木炭，却将它们定年为一个较晚的时期，而测定那头现已灭绝的巨鹿图像的年代，结果却早了几千年（19500－25120年前）。

我们必须切记，迄今为止，根据放射性碳素断代法从旧石器时代的岩洞绘画中获得的大多数年代数据已经表明，传统的风格定年并非完全离谱。如果说它们令人惊讶，那是由于人们对某些作画习惯的年代知之不多，或由于错误地依赖于勒鲁瓦·古尔昂的4种循序渐进风格的编年序列——这种理论总是把一些重大缺漏拼到一起，尤其是忽视了德国西南部的精巧复杂、便于携带的雕刻作品的久远



两匹头部重叠的马的岩刻画，位于葡萄牙科阿河谷里贝拉-迪皮斯科斯。年代未知，但风格属于古典旧石器时代晚期。1995年，关于科阿河谷的露天雕刻的"风格与直接定年"孰是孰非的争论达到高潮。每个看过这些图像或者说甚至看到它们照片的研究冰河时代艺术的专家，都毫不犹豫地把其中一些归属到旧石器时代晚期，其估计的年代范围在1万-2万年前（在一个例子中甚至是3万年前）。有人使用一些有争议的、实验性的方法（比如对有机沉积物的AMS定年和微蚀刻分析技术），试图从一些雕刻图像（不幸的是，许多图像受到乳液铸模、白垩粉磨擦和其它破坏的影响）获得直接的年代估算，但得出的却是离奇的结果，与考古学家估计的年代完全不一致——差别从几千年前到200年前或者甚至更少。当一些人把这一点看作是主观性的风格定年寿终正寝之时，其他人则指出在所采用的方法中罕有许多缺陷和不确定性。

年代（超过3万年），也忽视了发现于层层堆积在西班牙帕尔帕罗岩洞里的5000块小饰板所提供的颇有价值的数据。关于这一争论，便携艺术品的贡献是至关重要的，因为当大多数时期和世界上大多数地区的岩石艺术作品实际上孤立存在、而考古学记录又极端缺乏佐证的时候，欧亚大陆旧石器时代晚期的便携雕刻作品却拥有包括几千个图像的汇集，并且对它们可以进行合理的定年，以及能够将它们同岩壁图像进行比较。当然，这总是有点主观的做法，除非这两种类型的艺术作品出自同一个遗址，并且同样运用于任何一个象征性的主题，以及——就像在任何事情上、包括直接定年一样——人们最终不得不依靠实践者的经验和专门的技术。

随着不同文化与不同时代的壁画和岩画中的有机物被提取出来，更多的年代得以测定，一种崭新的、完整的、相当客观的年代学框架将会出现。尽管这仅仅是一种可能性——因为自然原因、实践原因以及经费原因——也就是为世界上几百万图像中的很小一部分定年，其余的则可以通过传统的叠加法和小心谨慎的风格比较法来划分各个类别。

简言之，风格定年和直接定年各有长短，但两者都做出了贡献。人们不应该拒绝它们中的任何一种，而应努力根据具体情况而二者并用。史前艺术研究的未来在很大程度上取决于这两种方法的审慎平衡，避免盲目地相信其中一种无懈可击、绝对可靠。

第七章　人体之事：有关史前艺术的字面解释

在史前艺术研究中，只有一件事是确定的：一切都不确定！

金斯利・帕尔默

音乐只是纸上的一些点和线，直到能够读懂它的某个人演奏它，才成其为音乐。与此类似，所有的史前艺术形式在人们能够解释它们之前，都只是各种表面上的标记而已。因此越来越多的研究者决心抛弃对意义的毫无效果的研究，而致力于对其它因素（这些因素能够进行某种可靠的调查研究，却又不需要对"这些图像可能意味着什么"作任何假设）的考察。我们已经提到这种艺术作品的空间

射手和盘羊岩画，位于加利福尼亚（美国）科索山脉希普峡谷。年代可能为公元1000年之前。诸如此类浅显易懂的画面，可以做出清晰无误的字面解释，即使更复杂的象征意义可能隐藏在它们背后。



分布状况，提到技术分析和实验、提到对一种坚实的编年框架所进行的探究，提到随着时间推移在内容上的变化。

人们无疑能够从史前艺术作品中学到大量知识，而不必以任何方式去“阅读”它们。无论如何，如果把几乎是人类过去艺术作品的总和简单地看作难以认读的标记，耸耸肩膀而置之不理，这是难以令人满意的。所以，自从发现史前艺术作品以来，人们就努力去评估它们所描述的内涵。

谁是史前艺术家？

过去，男性占大多数的学术圈常常理所当然地认为，除了陶器、珠宝和诸如此类的东西之外，史前艺术作品是男人为男人所创作的。举个例子，起初把冰河





土著艺术家迪克·穆鲁穆鲁在作画。1988年，他在达尔文市澳大利亚岩石艺术研究协会（AURA）的第一次会议上运用传统的技法和颜料绘制岩石艺术作品。迪克是澳大利亚最后一批伟大的岩石艺术画家之一，不幸的是，这次会议之后几天，他在一场家族纠纷中被射杀身亡。

时代的艺术作品看作是狩猎和生殖巫术，这导致一些研究者认为，它们涉及的完全是男人的事，如打猎、械斗、占有妇女。从这个意义上，有些人拿旧石器时代对妇女的描绘和《花花公子》杂志里的漂亮女人作比较，并大肆渲染史前艺术中外阴的重要性。但是，我们其实对这些艺术家的性别一无所知。“外阴”和女性小雕像的雕刻者们可能就是女性。同理，一些其它史前艺术形式创作者也很自然地非男人莫属。出自各种文化的民族学证据表明，妇女有时的确在创作岩石艺术作品。在澳大利亚某些地区，妇女们为她们自己绘制神圣的岩石艺术品。人们知道，妇女们的绘画是一些北美印第安人青春期仪式的组成部分。反之，男人们有时制作陶器也是为人所知的。简言之，对于史前艺术家，我们是不能作出其性别假设的，除非在民族学或民族史可以提供最新的关于史前艺术创作信息的那些地区，比如在澳大利亚（见第8章）。

然而，艺术作品本身存在着一些线索，涉及到艺术家的某些特征，如使用右手或左手的习惯。举例来说，在欧洲冰河时代岩洞里的雕刻，当光线来自前方的时候，通常是几乎不可见的。但是当光线来自侧面的时候，它们就会突然显现出来。这表明这些艺术家是使用右手的人，因为使用右手的艺术家倾向于把光源放在左侧，以防自己的手的阴影落在雕刻刀（或画笔）上。然而，人们偶尔也会邂逅左撇子的艺术作品。对于便携雕刻作品来说也有这种情形。正如我们看到的（见

第5章)，左手的模印图案占多数，但如果假设它们是掌心朝下印成的，则同样属于使用右手的人。

试图弄清有多少位艺术家，也就是说，是每个人都能够创造作品，还是这种创造力仅局限于一些享有特权或具有天赋的个人，这取决于对一些标准的发现，即至少尝试性地将几组图像归属于同一只手。一种方法是寻找几组风格和技法极为相似的图像，因此它们很可能出自一位或一组艺术家之手。这决非一种新的处理方法，早在1880年，森兹·德·索图奥拉就把阿尔塔米拉洞顶画看作是如出一辙的作品（见第2章）。另一方面，勒鲁瓦－古尔昂拒绝接受两个相邻的图像可能归属于同一个艺术家的说法。由于无法证明，他显然是正确的。但如果我们对细枝末节和艺术套路加以仔细揣摩的话，还是可以举出相当可靠的案例来支持某种看法的可能性。

譬如，西班牙研究者胡安－玛丽亚·阿贝拉尼兹一些年来一直在努力为辨认欧洲冰河时代艺术品中的个人作品确立严格的标准。他寻找一种原初的作画方式——复制其独特的风格与特色，考察其技法与绘制过程的细微之处。当然，因为艺术家们确实并不重复自己，他们可能会随着时光的推移而改变自己的风格，所以存在着五花八门的作品。这样的研究对便携艺术品则要相对直接一些。在便携艺术品中，相似的图像往往形成横雕带，几乎可以肯定是同一位艺术家的作品。在岩壁艺术中，对于像阿尔塔米拉洞顶或珀什·梅勒的黑色横饰带这样的画板，情况是类似的。但对于雕刻而言，事情就远不是清晰的了，尤其是当人们试图在不同的岩洞雕刻之间进行比较的时候。我们采用的那些标准仍然具有相当的主观性和直觉性，包括对各图像之间相似程度的评判——它们有可能出自同一只手，但是也有可能只是简单地体现一个特定时期和特定文化所公认的标准与艺术惯例。为了解决这些问题，阿贝拉尼兹发展了统计技术，利用一系列关于动物轮廓各个部分的变量和度量，对它们进行要素分析（一种评估各种类型之间差异的统计学技术），以便估计它们的相似程度。

澳大利亚澳北区的研究者们运用另一种解决问题的方法，即确立辨认某些作品属于同一位艺术家的标准，集中精力研究那些已知由一位20世纪中叶的土著艺术家纳耶姆波尔米所作的绘画。这些作品能够估计出，他至少在方圆1800千米（约700平方英里）的地区中的46个遗址上作了604幅画。必然的结论是，一些个人创作了大量艺术作品，他们的确是富于创造性的个体，既不生搬硬套，也不老生常谈。

有关解释的问题

解释有一些不同的层面，粗略地讲，包括图像的特点、它在字面上的意义和象征意义。这些类型中的每一种所包含的假设是有交叉的。当然，对意义的所有猜测都取决于对主题（其中大部分，我们并不能证实）的首次鉴别的有效性。现代人，不管是岩石艺术研究者，还是土生土长的当地人，他们认为史前艺术所描述的东西始终是妙趣横生的，但表现出来的主要是诠释者自己，而不是这门艺术本身。正如一位专家表述的那样：“对史前艺术的解释与我们目前对世界的理解相一致，这个

外 阴

在世界许多地区，主要在岩壁艺术中（也在其它艺术形式中），有一些图形在许多研究者看来就像是外阴。对性解释着迷可以追溯到步日耶神父（见第2章）。1911年，有人向步日耶请教某些发现于多尔多涅省早期冰河时代遗址上的石块深雕刻，步日耶把这些椭圆形的和下半身呈三角形的形象看作是“女性外生殖器”。从那以后，大多数学者不假思索地接受了这个观点。事实上，对如此多的女性生殖器范例的“鉴定”导致人们产生了有关“冰河时代性着迷”的观点。但是，这样的推理是一种循环论：人们假定这些图形是外阴，由此推论出性着迷，而性着迷的证据又是外阴！

其实，在冰河时代的艺术作品中，外阴是极难发现的。如果人们承认，相关的确凿无疑的样本是指那些可以辨识的完整女性形象的话，那么它们的数量是屈指可数的。在那些缺乏相关条件的图形中，只有一些可以有把握地加以鉴定，其余的都只限于猜测性的解释而已。甚至在所谓冰河时代的“维纳斯”小雕像（通常被看作是对女性性特征的强烈兴趣的证据）中，也几乎没有标记出一般的三角形，更罕见中间的那道裂沟。

在与外阴具有关联条件的描绘中，几乎所有的外阴形象都是三角形，就像在许多其它时期和文化的女性图像中所发现的那样。然而，由于早期冰河时代的艺术形象在形式上多种多样，研究者们不得不孤注一掷，绘声绘色地把这一切解释为外阴：“不完整的外阴”、“正方形的外阴”、“碎裂的双重外阴”、“圆形外阴”、“浮雕外阴”、甚至以及“裤子内的外阴”。比较客观的观察者们把这些形象简单地划分为描述性的而不是解释性的类型：角状的椭圆、梨状的椭圆、弓状的椭圆等等。其中一些图形看起来更像马的蹄印或鸟的足迹，倘若史前艺术家们故弄玄虚，那也不足为奇。

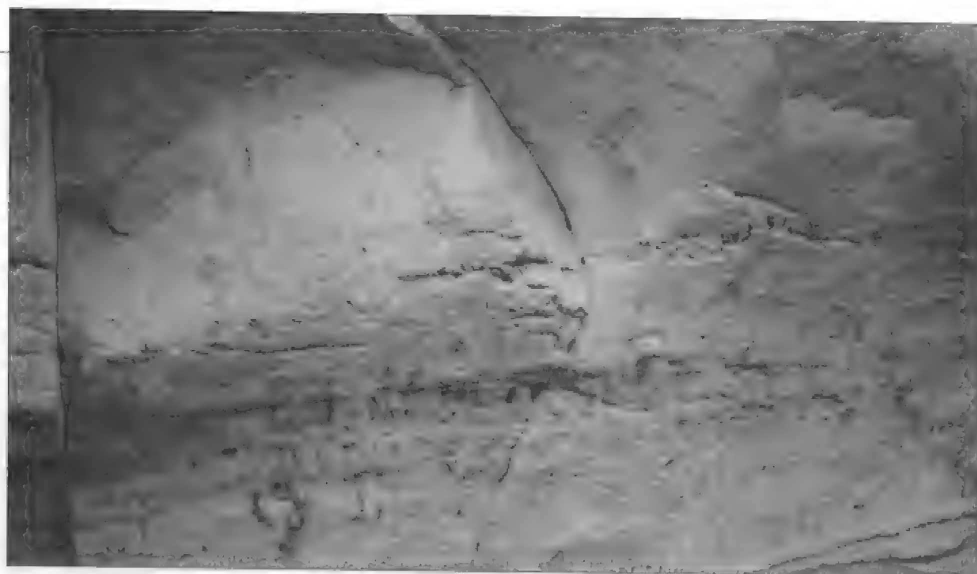


一块巨石上的雕刻，位于里奥·帕什尼（玻利维亚东北部）。一般解释为外阴，与生殖崇拜有关。年代未知。

在世界其它地区的岩石刻画中，存在大量的这类主题，例如，在里奥帕什尼（玻利维亚东北部）、圣哈维尔（下加利福尼亚）或卡那封峡谷（昆士兰州），通常把它们解释为外阴。但这仅仅作为一种解释，除非那里有资料证实这个观点。举个例子，在复活节岛有数百个komari（外阴）雕刻在岩石上，尤其是在神圣的仪式村落奥龙戈周围，以及在便携的物品（从枕头到头骨）之上，事实就是如此。如果没有这样的证据，只有在完整的女性图像中发现这个主题，才能



“维纳斯”小雕像中的4个，高约15厘米（约6英寸），用猛犸的象牙雕刻而成，阿夫狄沃（俄罗斯）的露天遗址出土，定年为约2万年前。这些冰河时代的女性袖珍雕像完全没有外阴的标记。



位于昆士兰州（澳大利亚）卡那封峡谷“艺术画廊”的模印图案和岩画，显示出许多这样的主题，被人们解释成外阴。它们是这个地区（其沙岩柔软、容易磨损）的一个显著特征。年代未知。

绝对“确信”它为外阴。

在岩壁艺术中，外阴往往是由一个天然洞窝来表现的。例如，在澳大利亚，在天然洞窝周围绘制或雕刻的女性形象为数众多。在北非一些地区如迈萨克和利比亚，类似情况也有所发现，那里的图像呈现为一种“妇科”的姿势。



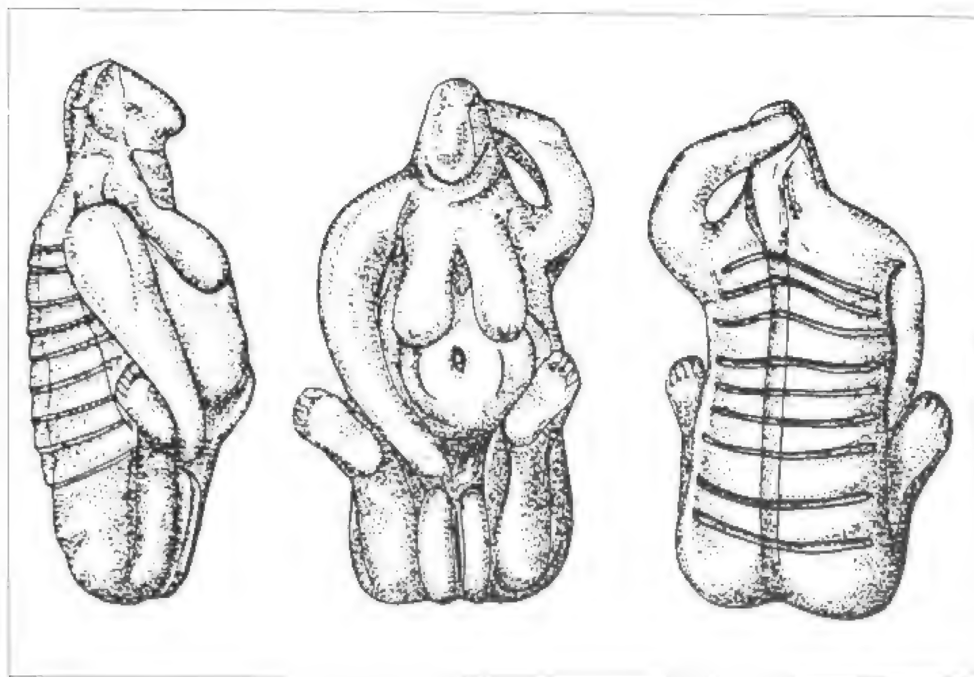
复活节岛上雕刻着外阴的小石枕。从岛民那里获悉，女孩从幼年开始就要刻意把阴蒂拉长。在一些特殊的仪式上，她们将站在两块石头上让祭司检查，最好的阴部将被雕刻在石头上永垂不朽。然而，如果没有岛民们提供的证据，我们也许不会把这个图形看成外阴，更谈不上对它为何如此习见的理解了。创作年代可能在18世纪。



在澳大利亚澳北区维多利亚河地区的印加拉迪，画在一些天然石头洞窝周围的女性形象。年代未知。



犹他州（美国）罗切斯特·克利克的沙岩画画板的局部，显示大量无法鉴别的虚构的或怪异的动物。年代不详。



马耳他岛哈伽·齐姆的一个小雕像摹本，高7厘米(2.75英寸)，定年为公元前4千年纪。它作为“马耳他女神的诞生”而出名，通常被解释为一个怀孕的妇女即将分娩。在她背上有9条线，表示妊娠9个月。然而，最近有人声称，这是一种手淫的情景。

事实说明它大量谈论的是我们自己，而涉及那些作者的地方却微乎其微。”

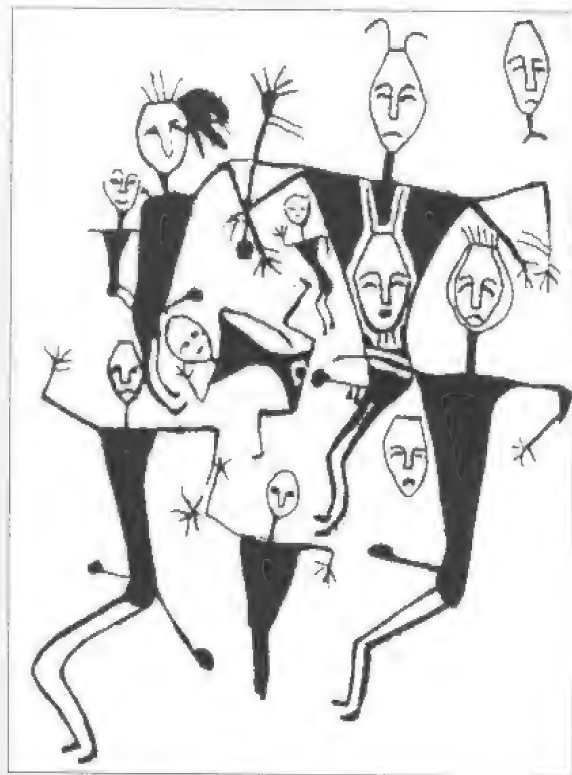
当然，基本的问题是：仅仅根据一个标记恰好与某个真实的物体相似（至少在我们的眼里是这样）并不能保证它是在描绘那个物体。我们决不可能知道，某个外人打算怎么看待一个标记。所以，解释得过多，或者当某人其实只是简单地赋予图像一个名称或只是尝试对其加以解释，就认为这个图像已经得到了辨识，这样做始终是危险的。在岩石艺术中，关于这种不确定性的典型例子来自澳大利亚。一位非土著的研究者N.W.G.麦金托什运用动物学推理，鉴定了一些动物图像。后来他从一位土著知情者那里得知，在22个图像中，他弄错了大约15个，另外7个也只是大概形似而已！

然而，在缺乏史前图像知情人的情况下，我们所能做到的就是对与现存动物或物体类似的图像进行动物学推理、民族学类比和加以感觉，尽管这样做不可避免地带有某种程度的主观性。如同其它情形一样，我们只能用我们自己的文化观念去处理这类资料。

许多图像看来相对容易辨认——它们看上去就像人（人的外形）或动物（动物的外形）或者可鉴别的物体，比如澳大利亚的飞去来器和特大号的袋子或南非的苍蝇掸子和弓箭。但是，除了为数众多的显然抽象的主题之外，还有大量图形是模糊的、未完成的或难以捉摸的。有些图案根据个人的选择加以解释，例如中央有条线段的一个简单的“V”字形，可以看作是一把“三叉戟”，但也可以解释为一支箭，一只鸟的足迹或一个外阴。当然，所有这一切可能都是正确的，也可能都是错误的，因为这样的解释不过是“字面上的”，但简单的图形却可能含有多重的意义。例如，在澳大利亚瓦尔比利人中，圆圈可以表示小山、树、宿营地、环形路、蛋、乳房、乳头、地下室的入口或出口，或许许多多其它事物。在北美艺术中，对简单图形的“翻译”同样是错综复杂的，而民族学有助于说明这些图形的意义可能会是多么稀奇古怪和“不可猜测”。例如，在巴西，两个顶点相连的三

性

性交活动在日常生活中如同家常便饭，但在史前艺术中却惊人地少见，或者毋宁说分布得极其零散。例如，在欧亚大陆冰河时代的几千个图像中，不管是便于携带的还是岩壁上的，连一个清晰的或明确的人或动物交配的例子也没有。在幅员辽阔地区（比如北美、印度或中国）的岩石艺术作品中也几乎找不到这样的例子。而人类性交在其它地区的艺术作品中，比如在澳大利亚和巴西的一些地方，却是司空见惯的。在便携艺术品中，关于性交图像的最著名藏品，是在秘鲁北部沿岸地带的莫切文化的陶器上发现的，定年为公元早期的几个世纪。在这些图像中，有些非常色情，以致后来的印加皇帝据说还收集了它们。莫切人并不是对性行为着迷，他们只不过是在陶器上表现他们所处世界的方方面面，因此性主题自然在其作品大全中构成一个百分比（尽管很小），这在史前艺术中并不常见。由于某种原因，在表现性本能的陶器上有大量描绘异性之间口交、肛交和手淫的情景——也许这些做法在该文化中是避孕的主要方法。他们也描绘美洲驼、猫科动物、老鼠、青蛙及其它动物的交配。



布胡斯省（瑞典）威特里克的岩画，人称“一对夫妇”或“一对情人”。年代可能为青铜时代（约公元前1000年）。画中一个佩带着一把剑鞘的男人和一个留着长发的人（通常看作女人）正在拥抱、接吻。有人猜测，那个直立着并连接着这两个人的阴茎属于右边那个人！

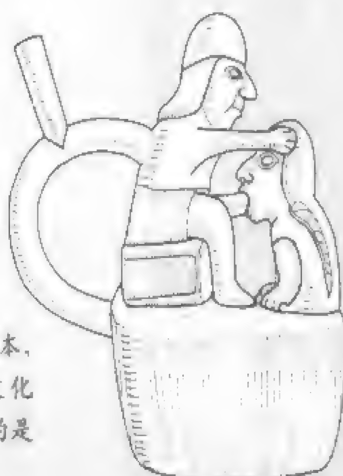
一些独特的雕刻人像的摹本。这些图像于20世纪80年代发现于乌鲁木齐（中国西北部）附近天山山脉的呼图壁。在一块垂直的红色石崖上有300个图像，高度从约10厘米（约4英寸）到2米（超过6英尺）不等。许多图像有尺寸夸张的阴茎。一些图像显然是女性（如图所示中间那一个），她们躺着，双腿分得很开，旁边是阴茎巨大的比较高大的男人。年代不详。（根据王）。在中国的岩石艺术中，性场景非常罕见，世界许多其它地区也是如此。



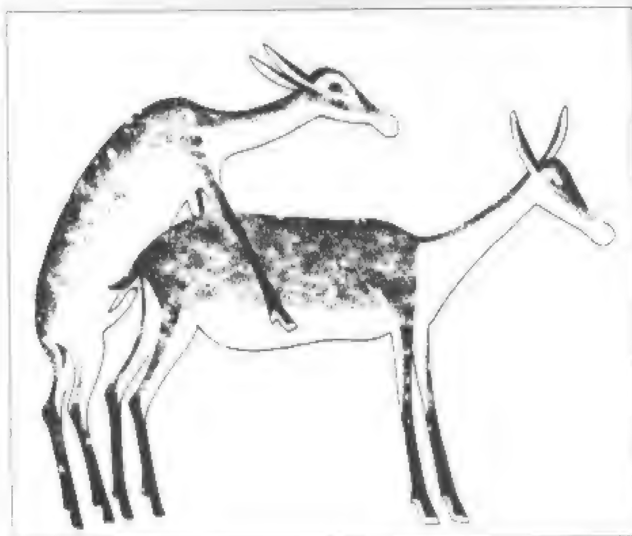
位于巴西皮奥伊地区托卡·多奇科·科埃罗岩棚里的画板，人称“大狂欢”。注意画面上缺少一些特指女性的解剖学细部。时间属于“塞拉·塔尔哈达”阶段，即公元前6000—前4000年。



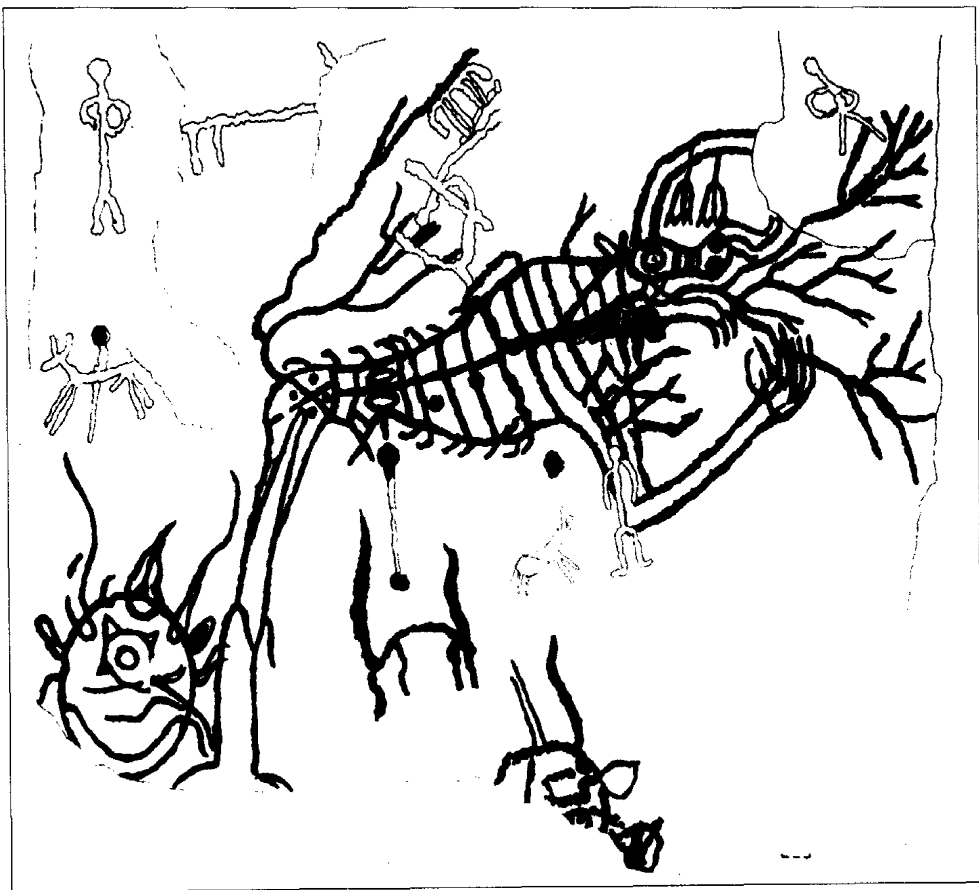
史前陶制容器的摹本，可能属于秘鲁莫切文化（公元1—600年），塑造的是肛交情景。



史前陶制容器的摹本，可能属于秘鲁莫切文化（公元1—600年），塑造的是口交情景。在这类描绘中，总是由一位女性做动作，没有表现两个男人口交的情景。在古代秘鲁也没有已知的描绘男人对女人进行口交的情形。（根据考夫曼－多伊克）



哈拉尔·帕格为表现两头瓦尔短角羚交配场面的岩画（年代未知）所作的摹图。该作品位于南非德拉肯斯堡山的克努贾尔岩棚里，用红白两色绘制而成，宽约10厘米（约4英寸）。这样的描绘在史前岩石艺术中极为罕见。



一幅岩画的摹图，发现于一块石板上。石板是哈卡西亚（西伯利亚）彼尔加诺夫一处公元前7世纪的墓冢内的葬物。这幅岩画描绘一只稀奇古怪的动物，结合了兽类和鸟类的特征，属于青铜时代（约公元前1000年）。人们将其解释为兽神，象征着奥库涅夫神话中的"三个世界的统治者"。这块厚石板在刻饰了人和动物的小图像之后，似乎在露天竖立了一段时间，然后在建造坟墓时被再次使用。（根据皮阿特金与库洛西金）

角形，对博罗罗人[①]来说意味着一条鱼的脊椎，而对德萨纳人来说则意味着毒箭的箭囊。

在没有文字记载的社会里，事物的含义变化不定，并必定随着时间的变化而变化，因此对于史前艺术的一个图形或一块画板的"原意"，像释读一篇罗马铭文那样来读懂它不仅是不可能的，而且是荒唐的。这是来自其它文化、其它世界的信息，我们根本不知道那些艺术家们的原意或那件艺术品在含义上经历了怎样的转变，所以不存在惟一正确的解释。然而，点亮蜡烛要胜于诅咒黑暗，我们所能做的就是对这些史前图像做进一步观察、解释和假设，并且对这一切进行评估，当某种更好的解释出现的时候就推陈出新。这正是研究者们从一开始就孜孜以求的，虽然其中许多人经常不自觉地把他们的想法（某些人仍然这样做）当作准确无误的真理——惟一真正的含义。

图像的类型

人

也许最简单明了的史前图像的类型是人像，尤其是肖像，尽管许多是程式化的"人的外形"或模糊得多的"类人的外形"。几十年来，人们认为，在欧洲冰河

①分布在巴西马托格罗索州巴拉圭河上流及其支流一带的南美印第安人。——译者注

人物肖像

人物肖像的出现可远溯至冰河时代。以法国马尔舍石板上的那些非凡雕刻为例，已有1.4万多年之久。在昂格勒斯—苏尔—昂林遗址附近，也有与之类似的岩壁艺术作品，雕刻和绘制着一位长着胡须的男子。而法国布拉森普伊（见第3章）和捷克共和国下韦斯托尼采（见第6章）的小象牙头像虽然无法得到证明，但通常把两者都看成女性。就两者的清晰程度而言，它们恐怕也可视为肖像作品（如果布拉森普伊的样本能够得到证实的话）。



上图：秘鲁莫切文化（公元1—600年）的典型陶制头像。这些头像反映出高度的写实主义。



随后的一些时期里，在耶利哥[1]发现了一些各种妙趣横生的肖像，后来在该地区其他遗址上也有发现。在大约公元前7000年的新石器时代，这里的居民用石膏，有时也用海贝壳的眼睛来重塑人的头骨。有些研究者把这些作品看作肖像，指出每个头颅都明显标出了个人特征，而且用这种方法改制头骨并恢复头骨的人形特征——也许就是死者的特征——可能是表达对已故者的敬意。

史前时代后期的肖像作品多得不可胜数，比如在波斯尼亚巴特米尔的小泥雕像（可回溯到7000年前），头发梳理得十分整齐。然而，关于肖像的典型例子发现于秘鲁的莫切陶器上，它们是一些头像，栩栩如生，充满个性，一定是对现实中的人们的精确描绘。

左中图：萨拉热窝（波斯尼亚）附近巴特米尔的小型泥塑头像摹本，高4—5.5厘米（1.5—2英寸），定年为公元前第5千年纪。注意那些看上去梳理得整整齐齐的头发。

下三图：雕刻于马尔舍（法国）小石板上的头像摹本。年代为1.4万多年前。（根据帕尔斯和德·圣·珀勒瑟。）







①巴勒斯坦古城。——译者注



上图：斯皮希尔（澳大利亚西北部）的岩画，显然描绘的是阴茎大得离谱的男人们，年代不详。

下图：这幅昆士兰州（澳大利亚）的典型岩画表现一个双乳硕大且向外伸展的女人，年代不详。

时代的艺术作品中，对人的描绘是极为罕见的，而且与动物图像相比，它们也描绘得很糟糕。但是，在法国马尔舍的雕刻中已知有115幅栩栩如生的人像，定年为大约14280年前，包括那些看起来似乎是肖像的画面。

如果一些人像可以作表面解读的话，那它们可能提供了关于这样一些特征信息，如肤色、发型和面毛。然而，许多人像是高度程式化的——不真实的比例，如大部分冰河时代的小雕像中那缩小了的脑袋、手臂和大腿，或夸大了的身体部位，如在斯堪的那维亚南部许多岩画中那肌肉发达的小腿，或在澳大利亚岩画中的许多人那大得超常的乳房或生殖器。在对男人和女人的描绘中，通常存在着各种差异。例如，对绘制于纳米比亚布兰德山北部的9000个人像所做的研究表明，男人大多又高又瘦，一般十分灵活，并且携带着物品；而女人则大多又矮又胖，非常笨拙，经常是在交流什么或做出姿态，并且处在协调一致的群体当中。

在史前艺术中，另一个有趣的方面是男性可以通过竖起的阴茎轻易地辨认出来，而女性却不总是可以根据其身体来鉴别。在澳大利亚，乳房和外阴通常被描绘得非常清楚，简直一目了然。但是在其它地区，这些特征就很少见或本来就缺失，只能根据第二特征（如突出的臀部或长发）来判断其性别。在一些岩石艺术作品中，比如阿尔卑斯山和斯堪的那维亚的史前时代晚期的岩画，有时甚至只能简单地根据两条大腿之间的一个圆点（在两侧的另外的圆点是乳房，有时也会表

位于犹他州（美国）阿什利德赖河岩画中的杰出人像之一，展现出所谓的“弗纳尔风格”。注意那些精美雅致的头饰和项链。年代可能为公元700–1200年。





这些岩画位于瓦尔卡莫尼卡（意大利阿尔卑斯山）的纳奎恩的一块巨石上，似乎刻画了一排人。大腿之间的圆点使得一些研究者把它们解释为女性。可能属于铁器时代（公元前最后几个世纪）的作品。

现出来）来推断女性。用这种方法来确定所观察的人像性别可能是危险的，况且两性同体的形象在岩石艺术中也并不是没有。例如，阿纳姆地的一个图像既有两个乳房，又有一根阴茎；一条腿是人腿，另一条腿是巨大的马腿。

在没有描绘重要性征的地方，通常有必要依赖比较可疑的标准来加以判断，如头发的长度，身体的比例，甚至是携带的物品——武器一般与男人相联，尽管阿纳姆地有一些清晰的女人持矛的岩画。反之，身体装饰通常与女人相关。当然，在欧亚大陆冰河时代的艺术作品中，手镯、踝饰、腰带和项链看来确实只出现在女性图像上。然而，世界其它地区的民族学和岩石艺术作品已展现出难以数计的



新墨西哥州（美国）三河镇的岩画：一个戴着某种耳环的男子头像。年代可能为公元1000-1400年。



例子：脖子、手臂和大腿上佩戴着饰品以及具有头饰、腰带、羽毛和耳环的男子。

世界许多地区的史前时代晚期的艺术作品，尤其是便于携带的小雕像，以数不清的人像为特征，它们提供关于身体外表、衣服和装饰等各个方面的大量信息。

例如，前不久发现的那尊凯尔特贵族或神祇的雕像就颇引人注目，它似乎穿着盔甲，戴着一条项链和一顶“树叶王冠”（见第5章）。

在个别情况下，研究者们有选择地处理人物形象，尤其是处理欧亚大陆冰河时代的女性小雕像。这些雕像似乎是对某些个体的逼真描绘，因此可以推断出她们的年龄和外表、她们是否怀孕、她们已经生过几个孩子等等。然而，这些女性小雕像是千篇一律的，有时脑袋和四肢简直微乎其微，这使得像摄影一般精确刻画的雕像，竟然看起来残缺不全，这一事实是非常令人难以置信的。

动 物

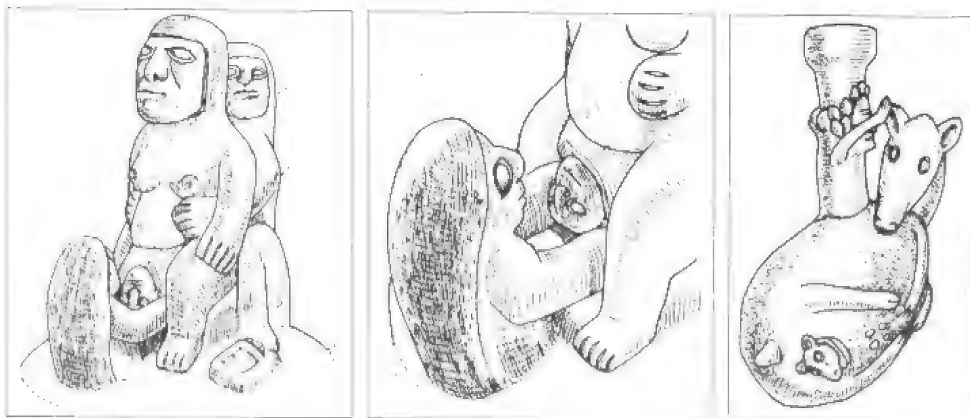
关于动物，我们只能采用动物学标准。很明显，画中许多动物在类别方面似乎可以轻易地“识别”。有些图像细致入微，令人叹为观止，如绘于阿纳姆地的一些对虾。史前艺术从未构成一部真正的动物大全，被忽略的动物可能同那些被选择并加以描绘的动物一样有趣。无论怎样，我们可以假定一种合情合理的、准确的解释，即这些具有动物外形的图像可以为“哪些动物出现于某个特定时代和地点”提供有价值的资料。这就变得相当重要，即那些得到描绘的动物揭示出其所在地发生的重大气候变迁（例如，冰河时代西班牙的驯鹿或撒哈拉的长颈鹿和大象），或它们现已在这些地方灭绝了。最著名的灭绝动物是冰河时代欧亚大陆的猛犸和巨鹿，而在阿纳姆地也有一些（虽然尚存争议）可能为大动物群的图像，比如长嘴的针鼹或有袋动物貘。

虽然早期试图确定在冰河时代艺术品中所描绘的马有哪些“类别”，但由于毫无效果而被很快放弃，因为这种分类有赖于马的各种特点，而这些特点又是艺术家们心血来潮时的任意发挥。近来的研究使用了比较科学的方法，试图准确鉴定

左页图：在世界各地，最精巧细致的人像是阿纳姆地的那些美妙优雅、动感十足的图像，以及金伯利（澳大利亚）的那些带着缨、绒球和其它装束（其中有些装饰，比如悬垂下来的草裙子、臂饰和苍蝇掸子，有人把它们和澳大利亚北部一些土著部落仍然正在使用的仪式道具做过详细比较）的布雷德肖图像。这幅画高约120厘米（47英寸），位于澳北区东阿里加托河岸边的奥比利，描绘一个男人，右手握着一把矛状投掷器，左手拿着一些矛，也有人解释为一把鸫羽扇。注意他肘上的装饰品、踝饰、阴部的遮挡物和挂在一个肩膀上的大口袋。20世纪40年代，接受访问的土著居民们声称，他的脸部形状表明他正在笑。创作年代未知，可能有至少1000年或至多2000年。



澳大利亚澳北区小诺兰奇的大鱼画，属于特征鲜明的“X射线式风格”，即透视出动物的内部结构。年代未知，可能在上几个世纪之内。某些学者在这样的描绘中已识别出一些不同的鱼类。



秘鲁史前陶器上的分娩图景。(右上图)这个形状为无峰驼的容器，高约18厘米(7英寸)，属于奇穆文化(公元1000—1450年)。(左上图和中上图)人的分娩，属于莫切文化(公元1—600年)。(根据考夫曼—多伊克)

它们的种类。举例来说，阿纳姆地的几百幅鱼类绘画(位于卡卡杜公园，它们在新近所有的X射线式绘画中约占76%)被划分为不同的种类。与此类似，在美国西南部，研究者们声称已经鉴别出新墨西哥州史前明布雷斯陶器内里的精确描绘的画面，包括20种(科)的鱼。由于这些鱼中绝大多数是海鱼，而这些陶器发现于距大海至少500千米(300多英里)的地方，因此史前艺术家们看来到过海边，而且对这些鱼非常熟悉。与人像一样，有些研究者把这种研究推进一步，号召动物生态学专家来考察动物图像，似乎它们像摄影般准确无误。例如，一些法国岩

嗜兽癖

一些早期的岩石艺术(特别是北非的岩石艺术)评论家，对人兽性交的场面(或者用一个比较中性的词——嗜兽癖)感到震惊或愤怒。这种现象原来在古典世界是被接受的，但是基督教一上台，它就变成了冒犯死罪的行为，而且相关的动物往往要和它们的"情人"一起被处以极刑。在法国大革命时代，大部分欧洲国家都使这种行为合法化，但英国、德国和美国仍然保留了反对它的法律。今天，这种做法容易引起人们尴尬和嘲笑的情绪，而不是厌恶和对被滥用的动物的怜悯。这种现象即使在今天也绝非罕见。近来一项对这个课题的研究估计，在一些农村地区，50%的男子至少和一只动物有过一次性行为。虽然根据史前艺术作品来推断人类是要冒风险的，但是我们不能不相信，那位创作瓦尔卡莫尼卡的这类场面(图中的交配者似乎正在向我们愉快地挥手致意，见第194页)的艺术家觉得这个题材很有趣。毋庸置疑，莫切的陶匠们在这种实践上投入了许多精力，尤其是男人和骆驼的性交。我们从16世纪的年代记编者那里获悉，这种习惯在秘鲁的丘陵地带广泛流行。

可惜的是，我们知道那些"有教养的人们"在岁月流逝中，出于误入歧



布胡斯省(瑞典)维特里克的巨大岩画画板局部，看上去在表现一个人兽性交的场面。创作年代可能为青铜时代(约公元前1000年)。

洞里的野牛图像，已被估计出年龄、性别和姿态。

即使人们能够合乎情理地确信对一种动物的鉴别，也仍然存在着问题：这是哪位艺术家所了解的一头特殊的野牛，还是来自一个特殊的故事或神话的野牛？这头野牛从整体上说是否符合野牛物种？它是否符合这种动物的特征（力量、勇气）或者某些其它的“野牛”气质？或者它是否完全是另外一种隐喻？

幼　仔

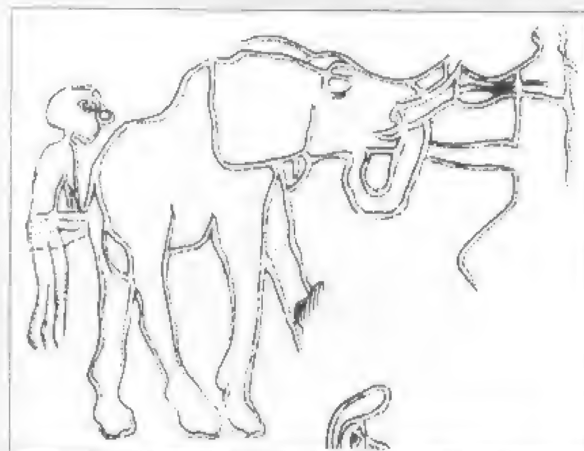
由于某种原因，在各种史前艺术形式中似乎大多没有对孩子的描绘。例如，在纳米比亚布兰德山北部的9000幅人像中，描绘孩子的图画只占0.1%。甚至幼小的动物也不常见。当然，它们可能极难辨认：我们怎样区分一个小型的成年人像和一个小孩图像呢？有些研究者认为，在法国马尔舍，一些冰河时代的雕刻人像根据其比例大小判定是未成年人。但这种说法尚不是定论。有时候，总体背景使这种解释相当有说服力，尤其是那些似乎描绘正在生产（生动地展现在莫切的罐子上，既有人，也有驼骆）或者哺乳幼仔的情景。在澳大利亚的艺术作品中有关于雌性袋鼠的清晰图案——一只小袋鼠正从妈妈的肚囊里探出头来。阿纳姆地的艺术作品中也有一些大概为袋狼的令人惊叹的图像，那些现已灭绝的塔

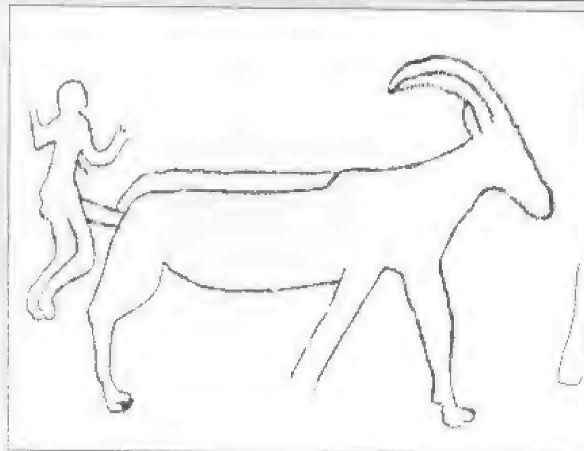
哈拉尔·帕格为阿米斯峡谷的“岩棚A10”里的两头红白相间的跳羚（布须曼绘画）所作的摹图，位于纳米比亚布兰德山。这幅绘画的长度约20厘米（约8英寸），高约15厘米（约6英寸）。这是史前艺术中哺乳幼仔的极为罕见的图像之一。年代未知。



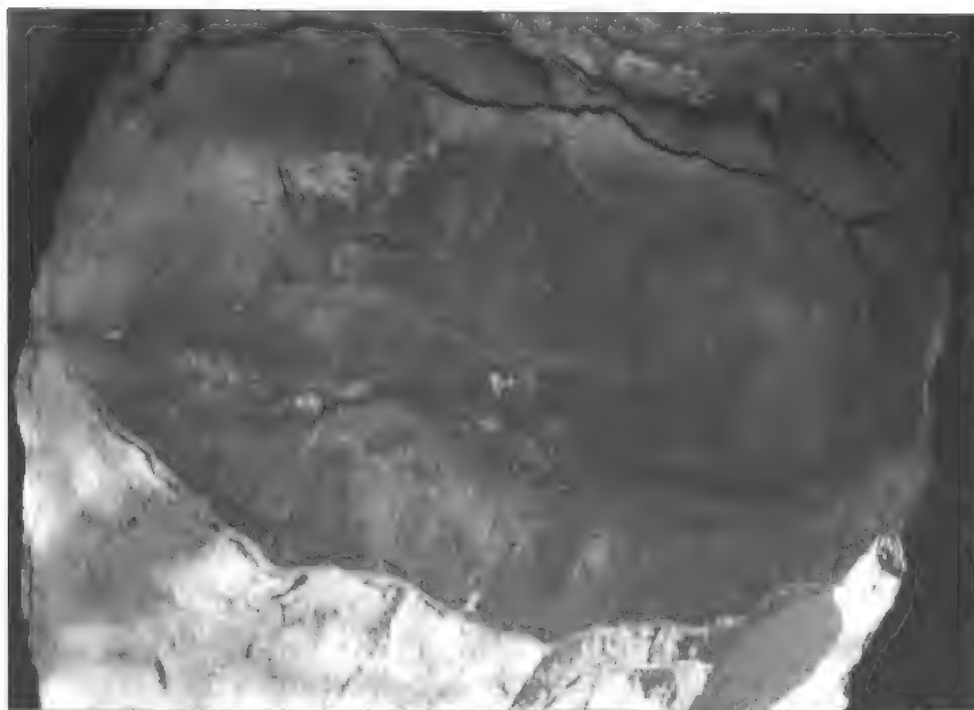
途的爱国主义精神，已经彻底毁坏了许多这类样本。他们试图抹去令人憎恶的行为的证据，这样别人将不会对他们的祖先“产生错误的看法”。然而，在岩石艺术作品中——不仅在阿尔卑斯山，而且在斯堪的那维亚，尤其是在撒哈拉沙漠的岩石艺术品中——今天仍然可以清晰地看到一些例子。一般说来，正如人们预料的那样，受到性骚扰的动物似乎都是小型或中等大小的食草动物。但是在北非却可以看见一批令人出乎意料的性伙伴——大象、长颈鹿和犀牛（甚至有一些离奇的画面，似乎描绘男人们正在向犀牛的眼睛射精或撒尿）。

在非洲许多地区的民族学中有一些关于仪式性交媾（要么和羚羊，要么和野山羊，要么和在狩猎中捕杀的动物）的描绘。然而在北非，表现更为怪异的性交画面可能是为了描绘神话中的人物，尤其是作恶者，他们好像经常有个动物的或至少是非人的脑袋。另一种可能是，他们用一种象征性的动作（这在身体上是不可实现的，或至少是绝对难以相信的）简单地表现对那些强有力的野兽的占有或支配。





阿尔及利亚的岩石雕刻摹图，刻画人与各种野生动物性交的情景——有些场面比其余的更似是而非。（上图）在特里萨根（利比亚的费赞）的岩画是人与一头大象；（下图）在提里韦津（杰拉特）是人与一头野生山羊。（根据杰利尼克和洛特）



一只雌性袋鼠及其肚囊里的小袋鼠的绘画，位于澳大利亚澳北区卡卡杜的双腿石上。创作年代未知。

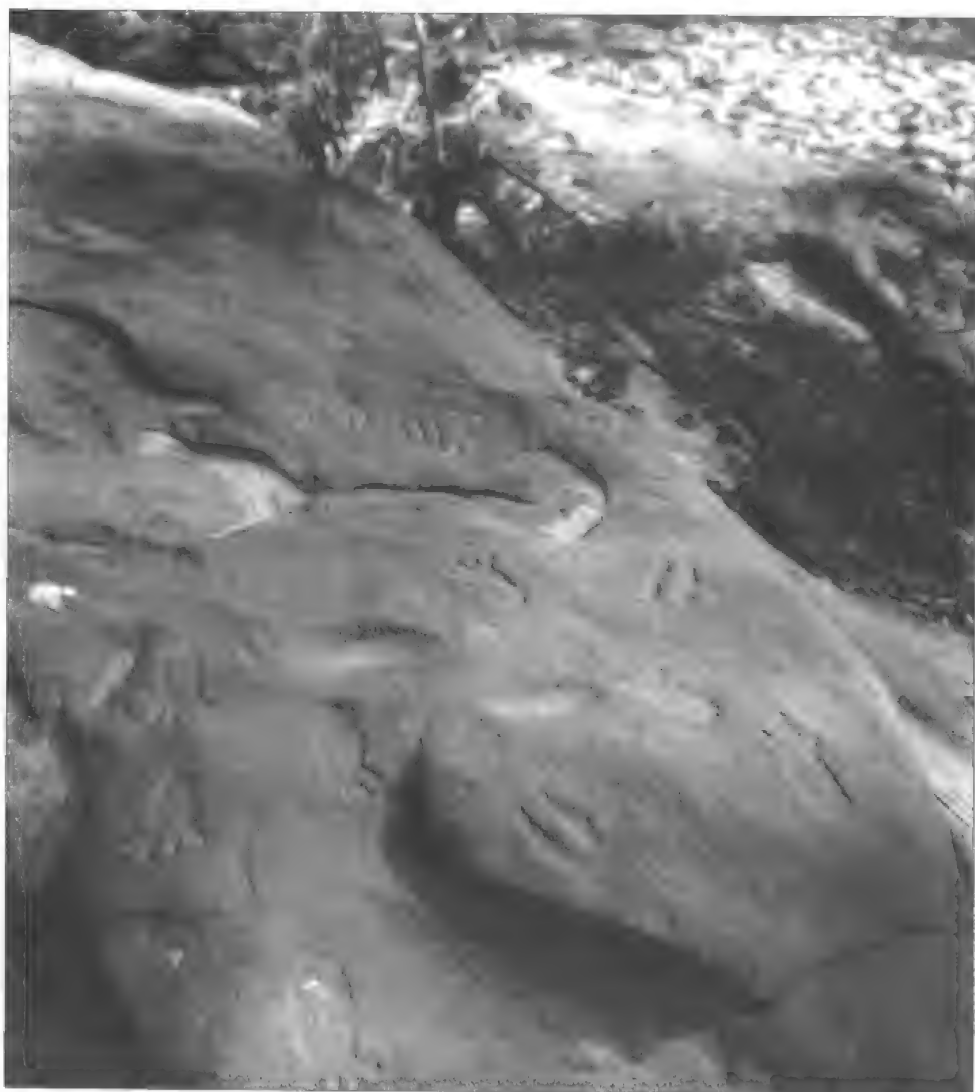
新墨西哥州（美国）三河镇的岩画，可能描绘一只怀孕的动物。年代未知，可能为公元1000–1400年。

斯马尼亚虎正在喂养它们的幼仔。但在那个地区的岩石艺术中好像完全没有人类的小孩。在其它地方，孩子们也是极端罕见。不可多得的一个范例是津巴布韦的一幅绘画，画中有些婴儿的脑袋正从妈妈背他们的袋子里露出来。

然而，我们从他们的脚印（即冰河时代的孩子们在欧洲岩洞最深处踩出的足迹）中略知一二。我们也发现，在澳大利亚南部的岩洞里，尤其是在他们最难以到达的偏僻角落里，有许多手指摹图是小孩的手留下的。因此有些研究者相信，孩子们可能绘制了这些岩石艺术作品的一部分（除了他们的手模印图案之外。在一些遗址上，这种手模印实际上为数最多）。

足 迹

另一种相当明显的题材类型是足迹，既有人的，也有动物的。在新大陆，人类的脚印是欧洲人最早注意到并报道过的岩石艺术题材之一，他们把这些足迹归属于圣人（见第1章）。在澳大利亚，土著居民们把许多内容为动物足迹的岩画看作真正的印迹，认为它们是造物主在泥土比较松软的时候创造的。而大多数研究者相信，艺术作品中的足迹并不是简单的描绘，而是充满重要意义的象征。有些



人与动物的脚印岩画，位于昆士兰州（澳大利亚）劳拉河的河床上。创作年代未知。



人类脚印与杯状标记的岩画，位于阿尔卑斯山皮斯勒兰德的皮埃勒·奥克斯·皮厄德斯。这个不规则的石块直径约6米（约20英尺），是已知欧洲具有杯状标记的位置最高的岩石，位于海拔超过2500米（约9000英尺）的地方。由于这些脚印的尺寸是青少年的，因此有人把它们同青春期仪式或入会仪式联系在一起。在这块岩石上有82个脚印（包括35对）加上80个杯状标记。创作年代未知。

脚印十分完整，可以进行某种深入的研究。举个例子，在澳大利亚南部的斯特牧场遗址上有大群足迹的许多岩画（岩石雕刻），有人指出它们是按比例对真正印迹的复制，不仅可以归属于不同品种的袋鼠，而且可以归属于那些具有特定的运动速度、体重和步态的动物。有人甚至把一些偶然的兽类和鸟类的巨大足迹直接归结为现已灭绝的大动物群，但这是不可能的，因为还发现了巨大的人类脚印。

联系与场景

右页图：在南非塞德贝格的“猎人”岩棚里的绘画：一只未满周岁的小鹿、猎人和它的妈妈（右边，可能是它妈妈）。这些年代不详的小巧形象精美绝伦，保存得相当完好（见第110页）。

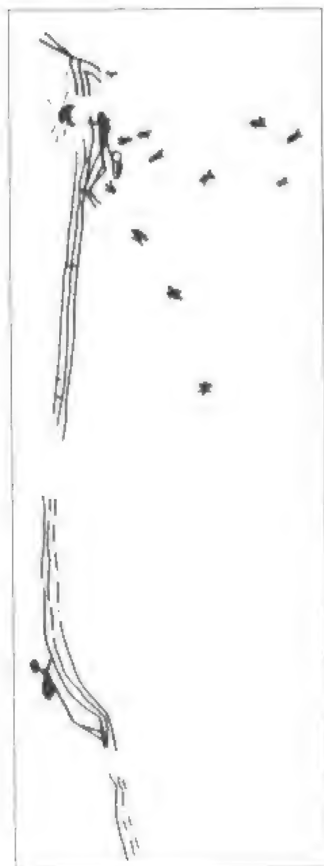
史前艺术宛如一架充满不确定性的梯子，接下来的一级是从整体而非从个体来考虑有关的图像。一种相对崭新的史前艺术处理方法是符号学方法，即把图形看作记号或信息，并从数量上研究它们，寻找其中的联系和组合。在冰河时代的便携艺术品中，人们发现有些地方存在着各种题材结合在一起的现象，而其它地方则不然。岩壁（岩洞）图案也是如此。有些题材之间少有联系或没有联系，而其它题材却彼此相关（比如“马”和“野牛”的联系）。在一些位于斯堪的那维亚的遗址岩画中，6种类型的题材有64种组合的可能，但似乎只用过35种。在挪威







新墨西哥州（美国）三河镇的岩画，好像描绘了一只为箭所伤的山羊。注意山羊身体上的装饰。年代大约为公元1000–1400年。



在阿拉纳（西班牙东部）的岩棚II里，一幅内容为两人采集蜂蜜的红褐色岩石绘画（长54厘米/21英寸）摹图。上面那个人在梯子或绳索之上，拿着某种篮子，下面那个人好像背着个口袋。创作年代未知。

北方地表的岩石艺术作品中，两种题材有66种组合的可能，但只使用了5种。南非的一些研究者同样证明，在绘画中人们偏爱某些题材组合，而回避其它组合方式。换句话说，史前艺术作品决不是随心所欲、漫无目的的图像堆积，它们具有某种符号关系、规则和结构。

人们怎样判断两个或两个以上的题材是有意联系在一起的或形成一个“场景”，而不是碰巧搁在一起的呢？如果它们是用同样的技法或颜料绘制的，或者有一模一样的铜绿，那么这也许表明，它们属于同一个艺术阶段。但是其中的联系只在两个图像接触的地方或者在两个图像之间构成情节关系的情况下。比如，其中一个图像看起来正在向另一个图像射箭或掷矛，这样我们的判断才真正是准确无误的。在欧亚大陆冰河时代的艺术作品中可以识别的场景非常罕见，但是其它文化和后来时期的艺术作品中却含有大量的例子。然而，即使我们假定人们能够辨认出图像之间的某种联系，即它们构成一个“场景”，可是如何解释这个场景也仍然要在“不确定之梯”上再向上走一步。甚至十分清楚明了的题材也有待于多种多样的解释。

分布最广泛的可辨认的“场景”类型也许是那些好像和经济活动相关的内容，比如狩猎、放牧或耕种。在比较奇异的场景中有“蜂蜜采集图”，众所周知，它们属于西班牙的拉文纳艺术，以及属于南非的岩石艺术，而且分布更广泛。斯堪的那维亚的史前艺术作品中包括几千个通常认为是船（或在某些人看来是雪橇）的图像，其中许多船上载着几排人；北非的岩石艺术作品中也因为古时的两轮战车和其它诸如此类的运输工具而为人所知。

声音和音乐

在考古记录中，舞蹈和歌声没有留下任何蛛丝马迹，尽管一些岩石绘画（尤其是在印度和非洲）经常被解释为舞蹈。遗憾的是，虽然这种解释可能适用于其中某些作品，但是我们却不能证实它：这些人像的生动姿势——举着胳膊，或优雅地弯曲着身体，或抱着手臂——都有待于作出各种解释。

这样的物品，比如芦苇杆制成的管乐器、木制乐器和把兽皮绷紧制成的鼓，都已经分解腐化了。大部分可以确信是为从史前时代幸存下来的便携乐器是管乐器，比如，斯堪的那维亚青铜时代的弯曲的"S形"青铜大号角，拉丁美洲的陶制蛋形吹奏乐器，或冰河时代以来广为人知的骨"笛"（在欧洲，主要在法国，大约有30个属于最后一次冰川期的这种骨笛）。这些法国骨笛是用中空的鸟类骨头制成的，而出自中欧和东欧的其它骨笛则由驯鹿或熊的骨头制成。沿着骨笛杆有3–7个指头大的孔洞。但骨笛并不是真正的笛子，只能像一分钱的玩具哨子那样吹奏。一位现代音乐家用一个骨笛复制品做实验，证明一旦直接往哨头上吹进气流，就能够吹出5种音调的嘹亮清晰的短笛声。

一些欧洲冰河时代的椭圆形骨头或象牙物品（其中一端有个孔），类似于澳大利亚的现代样本，被解释为"牛吼器"。当这种乐器在一根绳子上急速旋转的时候，就会发出巨大的嗡嗡声。在法国三友洞中，一幅家喻户晓的冰河时代的雕刻描绘

人像绘画，位于巴西皮奥伊地区伯纳的一个岩石藏身处里。画中人似乎在跳舞。年代未知，可能是公元前6000–前4000年。



暴力和战争

总体说来，在史前艺术中，表现人类之间暴力的现象少得令人惊讶。例如，在整个欧亚大陆冰河时代的艺术作品中，只有两个类人的形象可能（也可能不是）从身上伸出一些发射物。甚至在西班牙拉文纳的岩石艺术中，人物形象比旧石器时代艺术作品要常见得多，"活跃"得多，但是关于"受伤的人"的主题也只占总体的一个极其微不足道的百分比。无论如何，评价这些显然被发射物击伤的形象体现着什么，可决不是一个简单的问题。有些形象是孤立的，而另一些似乎是一群射手的目标，也许是在屠杀或仪式献祭。还有一些人像身上的"箭"似乎是在后来某个时期添加上去的。

其它场合也存在类似的不确定性，例如，在印度或新大陆的史前岩石艺术作品中，有一些好像是"人头战利品"的图像。在巴西皮奥伊地区，有一个"屠杀场面"，有人将其描述为绑在柱子上受棍打或矛扎的人们。但是尽管这似乎是一种可能的解释，我们并不能确定真正发生了什么事情。由于暴力含有动态行为，所以很难用单一的图像来表现，而要做任何可靠的解释的话，那就难上加难了。

关于"战争场面"，比如在阿纳姆地的被解释为"战争"的系列画板，人们可能觉得这样解释比较可靠。然而有人已经指出，内容为挽弓射向人们的绘画并不一定表现愤怒的冲突。有关布须曼人的民族学记载了一种"游戏"：男人们轮流彼此射击，他们擅长抓住飞矢并把它们射回去。我们知道，仪式上的格斗（就像中世纪的骑士进行马上枪术比武）发生于今天的许多"原始部落"之间：这些通常为非暴力的对峙（包括侮辱、威胁，甚至模拟格斗），似乎有助于维持相邻部落之间脆弱的共存关系，并消除潜在的紧张状态。有时这种活动会由于参与者的流血而宣告结束。

然而，根据合理的假设，大部分战争场面都是描绘真实的进攻，不管是叙事性的、纪念性的，还是传说性的。在阿纳姆地和其它地方都有一些证据表明，这样的场面在后来的时期中变得比较常见，并随着时间推移而发生一些变化。例如，在西班牙的拉文纳艺术作品中，图像的重叠表明早



下加利福尼亚（墨西哥）库瓦·弗莱查斯的岩棚中的巨大壁画。画中一些人好像插着黑色的箭或矛。右边那个人，轮廓为白色，内里为红色，高2.5米（8英尺）。年代未知。



蒙大拿州（美国）巴特堡的岩石雕刻，刻画两名战士（其中一人骑在马背上）：一人手持来福枪，另一人握着一支矛。马长71厘米（28英寸）。注意钩子似的马蹄。这个画板的年代肯定是在18世纪或更晚。

期几个阶段只有极小规模的武装冲突（可能也相当罕见），也许仅局限于仪式上的格斗。但是后来几个阶段则有重大冲突，描绘激战和受伤的人。这些冲突大概是由于猎物日益减少而引发的争吵或由于移民部落的到来造成的。在艾伯塔的"有字碑"上，史前时代晚期和历史时代的岩石艺术作品，反映出马匹和枪支的引进所引起的显著变化。最引人注目的一个变化是，从重装步兵"突击队"（卷入争夺领土或女人的冲突）到高度灵活的小型轻装战斗队（出于赢得个人的战争荣誉）。这证明，我们有可能根据"分类艺术"，获得关于最后的史前时期（公元1700年之后）和历史时期的岩石艺术品的某些较为可靠的知识。土著美洲人记在笔记本上的简单图案（一种图画文字的初步形式），与绘在兽皮上或雕刻在岩石上的题材和套路具有同样的特征，即有关马匹、人、武器和圆锥形帐篷的活龙活现的情景。



布胡斯省（瑞典）福苏姆的岩画，表现用斧头打仗的男人们。年代可能为青铜时代（约公元前1000年）。

人像绘画，位于皮姆贝特卡（印度北部）的一个岩棚里。画中人被解释为音乐家和舞蹈家。年代未知。



一个长着野牛脑袋的“巫师”，通常认为它正在用弓奏乐，但这种解释相当牵强附会，因为它的嘴前面的标记可能是各种各样的东西。然而，南非的岩石艺术作品显然描绘了用弓奏乐的情景。撒哈拉的岩石艺术作品也可能包括一些便携的、正在演奏的乐器图形——琵琶、喇叭、竖琴和鼓等。而在津巴布韦和南非的一些绘画，则似乎是在吹奏类似于迪吉里杜管[1]或山笛的长喇叭。

其它幸存到今天的乐器是各式各样的打击乐器。在基辅附近的梅津遗址上有大量用红色赭石绘制过的猛犸骨——一把髋骨木琴、一些头骨和肩胛骨片制成的鼓等，定年为大约2万年前。它们被解释为音乐的来源。一位俄罗斯管弦乐队演奏了这些骨制乐器，并将这场现场演奏会灌制成唱片。然而，人们怀疑这些物品中是否真正存在任何打击乐器的痕迹，因此它们作为乐器还远未得到确定。

关于冰河时代的音乐制作，在法国和西班牙的几个岩洞里发现了十分清晰的事例，其中包括“回音壁”——当用一块坚硬的物体敲击方解石的时候，它的天然表层会发出声响（用木棍似乎可以敲出最清脆、最能引起回响的曲调）。在一些岩洞里，这些回音壁还装饰着彩绘的线条和圆点儿，都有点被敲扁了。大多数回音壁位于巨大的洞穴内部或附近，这些洞穴大概可以容纳相当多的听众。

近年来，人们对几个装饰过的冰河时代的岩洞进行了细致研究，根据它们的音响特性，发现装饰的地理位置与人声最能产生回响的区域之间通常存在着联系。最近，美国研究者史蒂文·沃勒试图把这个见解扩展到岩石艺术的内容当中，声称早期的艺术家们天才地运用岩洞的声学和回声原理，以便追忆有蹄动物成群移动时发出的声音。他通过同时叫喊、鼓掌或敲击石头，发现在绘画过的深岩洞（如拉斯科和枫－德－哥姆）里，回声产生的音量在23–31分贝之间，而装饰着大猫

右页图：布胡斯省（瑞典）卡里比的岩画，描绘3个身体呈方形、戴着头盔、吹着S形铜号（青铜号角）的人，刻在一条船上。在他们上方可以看见两个大得多的人和一些船。可能为青铜时代（约公元前1000年）的作品

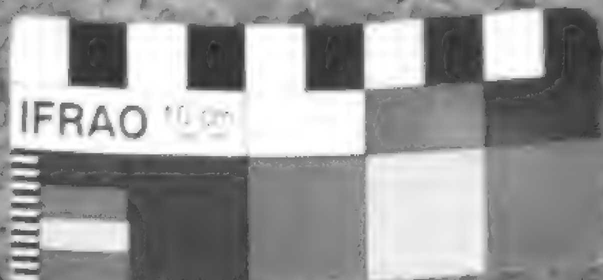
① didgeridoos，即澳大利亚土著人的一种乐器。——译者注





在岩石艺术中，最著名的乐器也许与广受欢迎的、常见的“吹笛者”相关。有时他弓腰驼背，有时他有一个竖起的阴茎。这种图像在美国西南部的岩石艺术作品中分布相当广泛，这个被误称为“科科佩里”的图像好像与降雨、色情和生子相联系。创作年代未知。




IFRAO
10 cm



左页图：亚利桑那州（美国）科科拉克山丘的岩画，凿在一块会回响的岩石上，显示有反复重击的痕迹。大约定年为公元600–1450年。

阿萨布峡谷中的岩棚G1里的两音乐家绘画，位于纳米比亚布兰德山。这两个人好像正在把可能为号角或笛子的东西举到嘴边。乐器的曲度表明，它们可能是条纹羚羊或非洲大羚羊的角。年代未知。

（像拉斯科的“猫室”）的深岩洞墙壁产生的音量只有1–7分贝，没有装饰过的岩壁表面则通常产生“完全单调的”声音。

沃勒的一些解释把音响效果和声如洪钟的有蹄动物或沉默寡言的肉食动物联系在一起，不大令人信服，也与资料不符。然而，这种研究具有价值，因为他们正在努力复原人们可能以为永久销声匿迹的某种东西，即在装饰过的岩洞和岩棚里，与可能正在举行的某种仪式相伴随的声音的物理特性。当然，这些研究实际上并不能证实某种转瞬即逝的东西，但是，如果我们能够在音色和“主要的装饰画板”之间找到一种稳定可靠的联系，那当然会提供一些关于声音扮演重要角色的暗示。考虑到岩洞艺术家们才华横溢，由于他们充分利用了岩洞形态学，尤其

是形状独特的岩洞形态学，他们也就极有可能充分利用了任何一种声学特性。在世界各地装饰过的岩棚内部或周围，回声现象是常见的。同样神秘莫测、给人深刻印象的洞穴现象（集中和反射声音）也是常见的。因此，在这些遗址内的谈话可以在50-100米（约160-300英尺）的远处听得一清二楚，比如加利福尼亚的圣地亚哥郡的装饰过的韦克韦普岩棚或“回音石”就是这样。有人甚至提出，某些岩石艺术作品可能和喧哗的水流声、瀑布声或海水的撞击声有关。

在后来一些时期和世界其它地区，有一些更为明显的迹象，表明声音确实非常重要。举个例子，在遥远的美国西部许多地方的露天岩石艺术作品与那些敲击时听起来宛如钟声合奏的岩石有着直接关系。许多这种原始的“钟”仅仅标记着杯形器，但偶尔也有雕刻着复杂图形的钟石，上面带有反复重击的痕迹，比如在亚利桑那州科科拉克山丘的霍霍坎岩画遗址上的那块岩石（属于公元600-1450年）。

这样的遗址不仅把岩石艺术和各种感觉（不是视觉）联系起来，而且暗示着，听众可能是岩画的实际绘制过程中的一个组成部分。加利福尼亚和其它地方的民族学把这种钟石的利用同青春期仪式联系在一起，并联系到气象的控制。有趣的是，一些乌干达的钟石同样与法术降雨有联系，而某些乌干达石锣则与岩石绘画——用红色赭石绘制的十字架、圆点儿、同心圆等——结合在一起。

不同种类的音乐石也得到了发现。例如，在复活节岛上有一种多少有点像阴茎形状的石头，人称Pu o Hiro（希罗的喇叭），有天然的孔洞以及雕刻着一些外阴形式的岩画。根据当地的传说，往这些孔里吹气，能够产生一种类似吹奏海螺壳的声音，使得鱼儿游向海岸。

视觉幽默

喜剧形式多样，难以捉摸。当然，在本书中我们只涉及到它的视觉方面。但是，幽默随着时空的变迁而变化，人们认为滑稽有趣的材料类型，今天却在不同的地方存在着明显的差异。当时间跨度被纳入考虑范围的时候，这个问题就变得更加棘手了。没有哪一样事物比喜剧更容易过时。那些今天看起来典型、诙谐的事情，明天将会招来困惑的眉头或哈欠。这种幽默随着时间推移会变得更加难以理解。因此，对属于遥远文化（尤其是史前时代）的喜剧进行任何评价尝试都是极其困难的。

一切喜剧都有其内容和方式。表现方式包括讲话的声调或姿态、时间的控制或安排等等，它们都不能在艺术作品中保存下来。史前人无疑对那些滑稽故事的讲述者捧腹大笑，但是他们的每个幽默点都已经彻底消失了。他们所留给我们的是喜剧内容，而且由于一个简单的原因，这些内容与同一时期的琐细事物或相关活动密密麻麻地画在了一起，所以我们并不能够一一加以识别。还有另一个危险，即在早期艺术中，我们看起来可能很有趣的东西，在当时却被看作严肃的或象征性的事情。

因此，当我们在我们之前的各种文化（尤其是那些没有文字加以解释的文化）的艺术作品中寻找幽默的时候，我们不得不寻找某些对整个人类来说似乎都比较普通的基本类型：夸张、倒置、讽刺漫画、怪异的（荒诞的）事情、粪便学和（理

所当然的）性行为。这些题材的另一个方面是我们明显的基本能力，即需要嘲笑别人的不幸——这是所有闹剧幽默的本质，也是过去好莱坞哑剧普遍流行的诠释。在幽默的掩饰下，社会允许一个人对另一个人进行一种无限度的侵犯。

例如，在澳大利亚澳北区的拉甘岩棚里，一幅20世纪早期的岩画描述一个男人惧怕一条悬垂在他上方的蛇的故事。我们知道，这幅画的背后有个故事：一猎人捉到一条巨蟒，为恶作剧把它悬挂在营地里一个睡着了的老人上方。当这个受害者醒来的时候，恐惧万分，惊慌失措地跳进一个鳄鱼栖息的水潭。恶作剧的人把这个故事画了下来，以便人们能够回忆，并借以开心一笑。事实上，今天在当地土著居民社区内仍然流传着这个故事，而且人们还津津乐道。当他们看见这幅绘画的照片时，都忍俊不禁，哈哈大笑。孩子们一再请求反复讲述这个故事并传阅这张照片。我们完全确信，在世界史前艺术中可以发现无数幅这种类型的作品，但如果不了解隐含其后的具体故事，其中的大多数将不会被认为是幽默作品。

在最早的艺术作品中，还没有得到公认的滑稽剧，这是因为缺乏可供判断的叙述，尽管我们可以想像法国冰河时代的罗德塞斯遗址上的浅浮雕（一个人显然被一头野牛追逐的情景）大概属于这种类型。倒置或颠倒的世界可以发现于一些情况当中，那里的动物有时被描绘为人的样子。在其它早期文化中也发现有这种毫无意义的世界本末倒置现象。这样的幽默似乎源于我们把动物拟人化（赋予它们人的能力和品质以及人的装束）的内在倾向。然而，在艺术作品中并没有任何证据表明最后一次冰川期的人们持这样一种看法，即他们描绘的极少数貌似人却长着动物脑袋的图像一般被当作“巫师”来解释。在撒哈拉的岩石艺术作品中，长着动物脑袋的人通常被看作是戴着面具的猎人或神话中的人物；在非洲南部和其它地方的岩石艺术作品中，半人半兽的图像则经常被解释为巫师。无论如何，所有这些史前文化所体现出来的对各种动物的真实习性的认识和欣赏，当然比起我们的认识来说，要更上一层楼。所以史前人们也许并不存在用这种方式把动物拟人化的冲动。然而，一些描绘为人样姿势的动物（比如，在美国西南部随着吹笛者的音乐翩翩起舞的绵



法国夏朗德省罗德塞斯一石块上的浅浮雕图像，表现一个人被一头野牛或麝牛（根据角的形状判断）追逐，绕着岩石团团转。这个石块厚约35厘米（约14英寸），人高约50厘米（约20英寸）。测定年代为约公元前2万年。





在古代秘鲁的陶器上有许多以夸张的阴茎为主题的形象，包括（左下图）一个男人，其鼻子和嘴唇变形成了生殖器，及（右下图）另一个属于莫切文化的容器上的令人愉悦的图像，其设计是：它的阴茎是用来喝水的惟一出口！年代可能为公元1－600年。（根据考夫曼－多伊克）

羊或三河镇的盘羊）可能意味着取乐，它们在今天无疑也会令人忍俊不禁。

根据粪便学，描绘吐出物和排泄物通常属于禁忌，因此幽默来自对这些条条框框的公然藐视。至少有个冰河时代的已知案例：在法国比利牛斯山地区，人们知道有一整套几乎雷同的鹿角矛状投掷器，定年为约公元前1.2万年。这些艺术品表现一只未满周岁的小鹿或长着大角的野生山羊，回眸凝望着一大块可笑的粪便。这块粪便上栖息着鸟儿，鸟儿从小鹿或山羊的肛门里诞生出来。有些研究者认为这是一个分娩情景，虽然他们无法解释这些鸟。人们从不同遗址发现了10个这种艺术品的碎片，还有两个已知的完好无损的样本，这就意味着几十个（如果不是上百个的话）这种样本最初被制作出来。反过来，这又暗示着这个笑话（或幽默故事）在这个时期极为流行。甚至更加引人注目的是，在沃尔特·迪斯尼的动画片《巴姆比》中描绘了一个实际上相同的情景（虽然没有粪便），但它制作于发现这些矛状投掷器之前。因此，这暗示着这个形象可能深深植根于人们的心灵之中。

色情幽默在所有类型的幽默中是最流行的，它们既有口头上的又有视觉上的。在所有笑话中，关于性冲动的内容则又占了一个相当大的百分比。这种形式的“喜剧”再次表现出对各种禁忌的藐视，由此来嘲弄权威的形象。也许，关于性幽默的最早的例子发现于法国波特尔岩洞中，测定年代为最后一次冰川期的末期。正如我们所看到的，在冰河时代的艺术作品中总体上几乎不存在人们对性感兴趣的直接证据，而偶尔描绘男人或女人的生殖器则可能用于仪式中，而不是用于淫秽的场景。但大多数学者猜测那个波特尔图像是个小玩笑：一小块石笋从岩洞壁上伸出来，被一个男人的彩色轮廓包围着，一个红色圆点儿处于他的“阴茎”头上。在后来的几个时期中，幽默图像更加轻易可辨。从澳大利亚到斯堪的那维亚，在许多地区的岩石艺术作品中，可以发现非常夸张的阴茎，虽然通常难以判断其意图是幽默、夸耀还是神话传说。

在最后一次冰川期的艺术作品中似乎有一些漫画。在法国马尔舍岩洞的石板上除了有一幅看上去十分逼真的肖像之外，还有一些存在着细微差别的人物侧面像，大约

约1940年发现于阿列日省（法国）勒马斯·德阿兹尔岩洞里的鹿角矛状投掷器，表现一只年轻的长着大角的野生山羊，在矛上方有块粪便，上面栖息着两只鸟。这只野生山羊的图像长约7厘米（约3英寸），定年是大约公元前1.4万年。



右下图：在瓦尔卡莫尼卡（意大利阿尔卑斯山）的一幅岩画的摹图，表现一个挥舞着双臂的男人正在和一头动物性交。年代未知。



新墨西哥（美国）三河镇的一只直立盘羊的岩画。这幅画在今天具有确定无疑的幽默效果，它可能是有意这样做的。年代多半是在公元1000—1400年。



定年为1.4万年前。从同一些石板上的动物图像的突出细节中，可明显看到作者是身手非凡的艺术家，他们能够轻易捕捉到一张栩栩如生的人脸（即使如一些研究者所认为的那样，画人远比画动物要难得多）。而事实却是，他们几乎从来没有这样做。人们一般认为，这暗示着在这个时期里对绘制精确的肖像设有某种禁忌。这些马尔舍头像可能是对肖像的笨拙尝试，或者他们也可能是有意地千篇一律，但是，如果说它们是最早的讽刺画也同样是可能的，而且其中一两幅画具有特征和表情，使得这种说法成为一种特别可行的解释。

入侵者的图像

在许多地区，史前艺术的终结不仅反映在岩石上真正的书面铭文的兴起，而且反映在对殖民者或入侵者带来的新题材的描绘——尤其是在新大陆、非洲南部和澳大利亚——有时候在艺术创作中采用新的素材。在新大陆，马和步枪



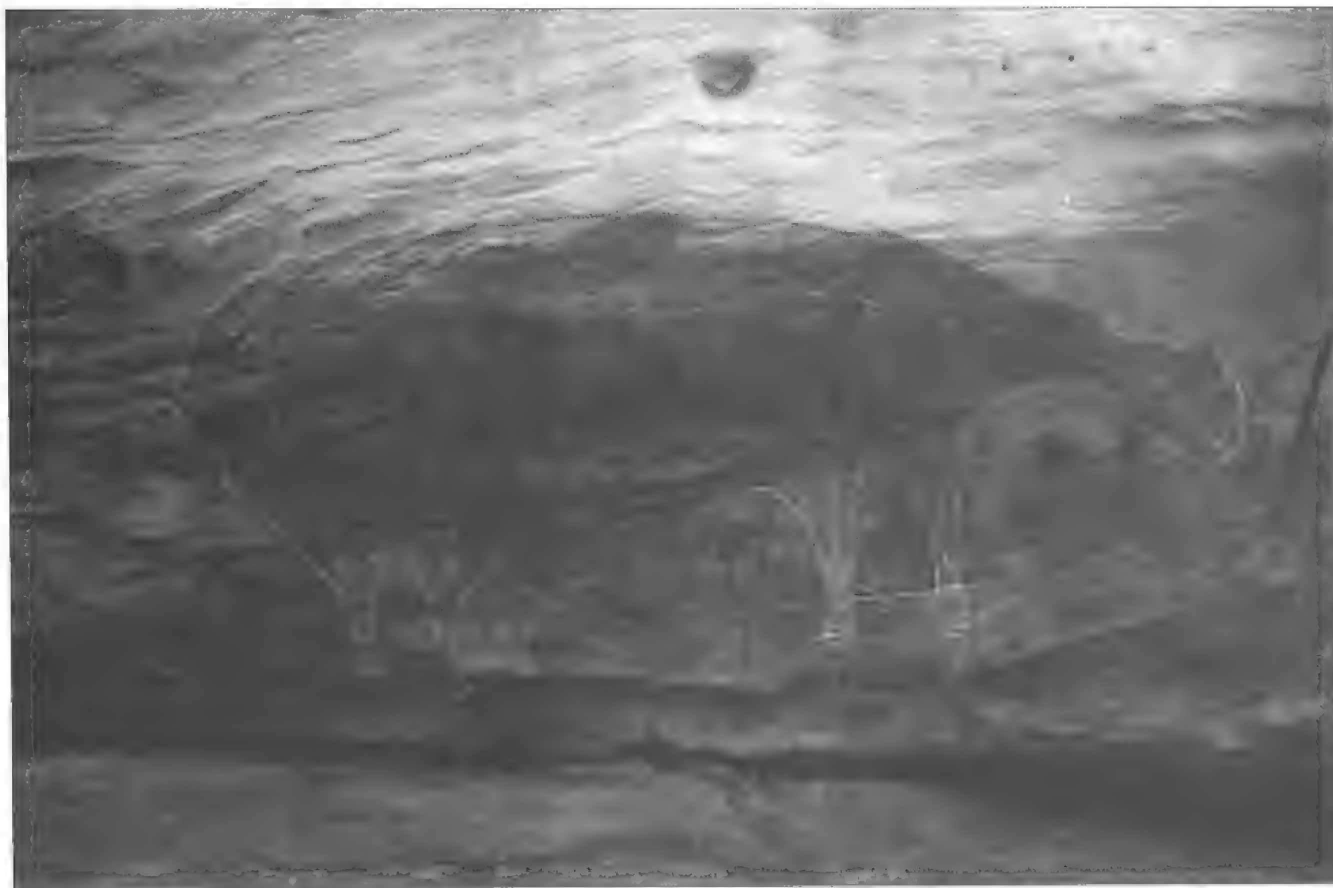
左页上图：布胡斯省（瑞典）福苏姆的岩画，描绘三个男人：两边的二人显然是男性，挥舞着斧头；中间那个抬着一条腿，一只手放在脑后，摆出一个很可笑的姿势。年代可能为青铜时代（约公元前1000年）。

左页下图：阿列日省（法国）波特尔岩洞中，从岩壁上伸出一块天然的、阴茎似的石笋，其周围画着一个人像，高约38厘米（约15英寸）。定年大概是在冰河时代末期（约公元前1万年）。

贺兰山的“面具”岩画。年代未知。但在这里凿刻的佛教文本清晰可见，绿锈较少，这证明这些“面具”显然是在12世纪之前的很长一段时间内刻画的。

具有重大作用，而在澳大利亚，尤其是在澳大利亚北部，马、帆船和欧洲人都出现在岩石艺术作品当中。在复活节岛上，有些岩石上刻有欧洲轮船，包括一雕像的胸部有一艘帆船（锚是海龟）状的岩刻画。随着岩石艺术在成文史中的继续发展，表现新秩序的图像成为重要组成部分。例如，在北美犹他人①的岩石艺术作品中，出现了马和牛仔，其它地方则描绘火车、甚至汽车。

①犹他人，操肖肖尼语的印第安居民，居住在美国科罗拉多西部犹他州东部。犹他州即以这个民族的名字命名。——译者注



大幅的马图，长约5米(约18英尺)。1967年，珀西·特莱兹斯在昆士兰州（澳大利亚）的“巨马”遗址再次发现了它。挖掘表明，这一岩棚约4000年前就被人占据，但是这幅画显然是相当近代的，属于欧洲人到来的时期(最近两个世纪)。这个地区出现最早期的马的时间是1848年。



一艘帆船的绘画，位于澳大利亚澳北区卡卡杜的楠古卢乌尔，属欧洲人到来的时期。



胡胡伊省（阿根廷西北部）萨帕瓜的岩画，描绘一名骑手（也许是正与一个当地人打架的西班牙人侵者？）。最有趣的图像是由那些旧主题转变出某种新意的地方。例如，在萨帕瓜的同一块岩画画板（下图）上，某些美洲驼岩画明显变成了马匹的主题，因为尾巴和脑袋被拉长了，并添了一个骑马的人。从显然不同的铜绿可以清楚地看出这些图像是后来加上去的。年代未知，但是在征服之后。

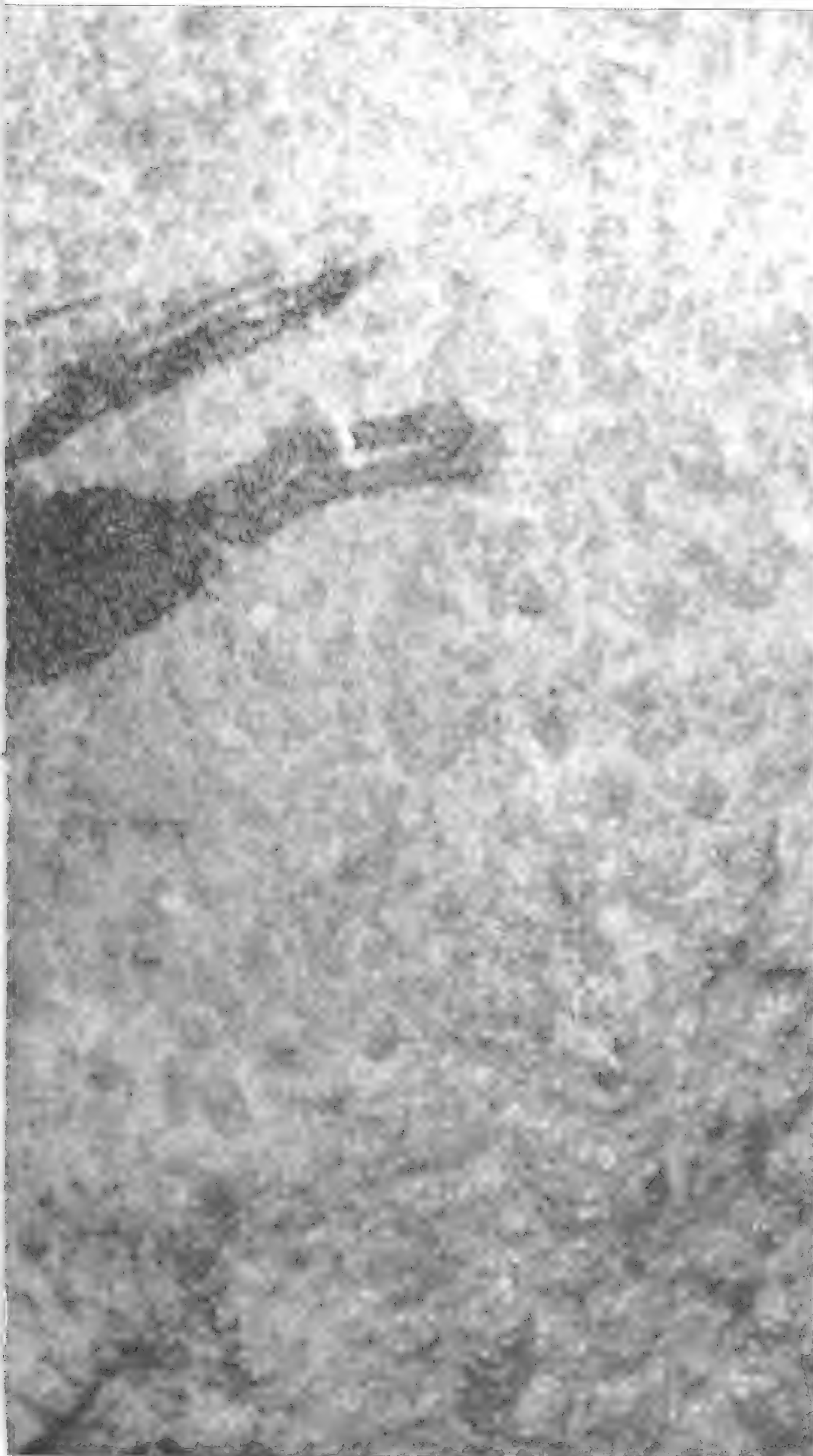






科罗拉多州犹他人所作的岩石绘画，描绘一匹白马和一位骑马者。很明显，其创作时间是在成文史时期。





表现一匹马和一名骑手的小型布须曼绘画，位于南非德拉肯斯堡山“巨人城堡”的“钢铁岩棚”中。这位骑手似乎向后倾斜，以保持身体平衡，并抓着一条鞭子和几支矛。创作年代不详。

第八章　幻觉问题：史前艺术的象征性解释

作为一个调查研究者，我想仅以自己的经验之谈提出：在岩石艺术的研究中，我们不信任任何单独的图像或鉴定。

威廉·斯特兰奇

含义是为那些准备就绪的人以及那些训练有素的人准备的。其余的人只能看见美丽的画面。

勒斯·伯西尔（土著研究者）



对许多研究者来说，关于史前艺术的“文字”读物是不能令人满意的。当然，我们从民族学和民族史材料中得知，一些艺术作品的意义和隐藏其后的动机是比较复杂的。但是，类似的史料也使我们明白，一些艺术作品确实相当简单或浅显易懂。所以，人们的研究方法在极大程度上归结为个人偏好。这可以用两位当代研究者（他们在非洲南部研究基本同样的岩石艺术作品）的以下陈述作为总结：

“我们今天在岩洞墙壁上所看到的一切，都不可能完全体现它似乎应该有的样子”，“当一幅岩画可以得到一个实用性解释时，我更喜欢这个解释而不是一个象征性解释。但我同意，其他人另有想法，并更喜欢‘非真’而不是真实。”

遗憾的是，近年来，有些研究者采用了一种相当傲慢的“经验主义观点”（即



几幅引人瞩目的非洲大羚羊绘画，位于南非德拉肯斯堡山的伽姆·帕斯岩棚。在近来根据萨满教[1]和恍惚现象[2]对岩石艺术作品所进行的解释中，这类图像和这个地区显得十分突出。创作年代未知。

(1) shamanism，译为“萨满教”。一种宗教或信仰，其仪式主持人会进入一种迷狂状态，口中念念有词，动作一反常态、不由自主，被认为是神灵所为，因为神灵附在他身上。萨满教的根源在中国。在世界各地，都发现有萨满教式的其它宗教信仰。——译者注

(2) trance，译为恍惚状态或朦胧状态，又称迷游。一种似睡状况，当人处于此状态时，对客观环境漠不关心，对发生的事情容易遗忘。此名词一般通用，不是一个严格的科学命名。它可以指药物、疾病、长时间思考以及其它原因导致的朦胧状态。虔诚的通灵者通过禁食、长时间固定身体姿势或是全神贯注等，均可能产生这种状态。此时他已忘记肉体上的痛苦，而将内心深处的情感展露无遗，或经历对其意义深远的智力奥秘的探索。处于此状态时，人完全超脱于人和事物之外。某些东方哲学将朦胧状态解释为这种状态：人能够随时超越其肉体，在更崇高的境界里以精神实体的形式存在。在更接近实际的情况下，也有人能诱发出一种“僵直性朦胧状态”，所用的方法常常是控制呼吸、眼球转动或者是使用药物，其原理令人怀疑，而且至少在有些时候会产生不良后果。——译者注

对图像作字面上的解释），认为岩石艺术有点天真、平庸、简单化或过时。事实上，这样的观点可能与较为象征性的或神秘性的解释一样有效或准确。在缺乏民族学证据的地方（大多数场合如此），关于史前艺术的字面解释要相对可靠得多，即使在最糟糕的情况下，这样的解释可能不完善，但并非错误。字面解释还往往打上了"欧洲中心论"的烙印，即便它建立在对本土文化的深刻认知基础之上时，情况也是如此。

正如帕特里奇亚·温尼康伯在非洲南部的陆标研究中所表明的那样，许多艺术作品鱼目混珠，真假难辨，十分复杂。要把不同的类别区分开来是一件不可能完成的任务，因为一组遗址（甚至一块单独的岩石艺术画板）可能包括平淡无奇、



浅显易见、古怪滑稽、宗教的和非宗教的、神秘的和隐喻的材料。甚至一个单独的图像也可能具有多种含义，或者可能并非如此。在对古代艺术作品所作的过于字面的解释中，存在着许多缺陷。但在非字面的解释之中，缺陷却更多——在这些缺陷当中，最糟糕的就是仅仅充满希望的思考或漫无边际的幻想。

有人指出，我们自己的心理需要以及学术界与社会的奖励结构，在推动人们对过去的奇异解释中起了十分重要的作用。遗憾的是，一些研究者有种获得一种观点并把它作为所有史前艺术作品的答案的倾向，他们把整个地区的艺术作品看作一个同类的整体，有时甚至假设，隐藏在这些艺术作品之后的动机几千年来基本不变。这样庞大的体系，比如像勒鲁瓦－古尔昂对冰河时代艺术作品的解释（见第2章），使几千年来或广大地区的艺术作品附属于一个意义体系。这一体系可能会引起研究或吸引媒体，但是这些作品却是它们自己时代和文化的产物。这样的体系必然会崩溃，最终被更现实的理论，即建立在与相对有限的资料相符合的、比较谨慎的假设之上的理论所取代。

资料提供者的作用

为了深入了解隐匿在艺术作品背后的复杂故事或思考过程，非字面的解释在很大程度上依赖于地方民族学或民族史的材料。举例来说，澳大利亚的岩石艺术专家乔治·查洛卡已经能够利用当地土著的神话故事来推断阿纳姆地岩石艺术品中的许多图像的身份，如同我们使用古典文献来鉴定古典艺术品中来自希腊和罗马神话的故事和图像一样。不过，这种类型的证据一般从一两个人口中得来，而一个调查者很容易得到几种矛盾的陈述，而且不同的资料提供者所提供的陈述却又似乎同样可信和同样详尽，并且涉及到相同的主题。还有一种众所周知的现象：一些资料提供者揣摩那些调查研究者们想听的内容，以便投其所好，或哪怕是胡扯某些事，甚至编造任何事情，也不愿承认自己的无知。提供资料的人可以自相矛盾，更改他们的想法或说假话，而人们总是不得不把那些困难问题和变来变去的、经常以模糊的语言来表达的各个概念铭记在心。用这种语言来表达疑问者想要问的以及资料提供者试图解释的内容几乎是不可能的。例如，我们知道，土著居民会透露一些添枝加叶的知识。换句话说，有必要长时间地同那些资料提供者们相处，以便赢得他们的信任，使他们郑重其事地表达那些包含他们信仰和文化的复杂观念。

即使假定民族学或民族史材料是准确可靠的，其用途也是有限的。因为这些材料对于成文史时期及与之紧密衔接的前段时期的艺术来说，肯定毫无价值。它们未必适用于任何真正的史前艺术，甚至在同一些地区也是如此。譬如在北非，一些新近的图像体现了从柏柏尔人的民间传说中获得的信息，但对于最早的撒哈拉艺术类型来说，就几乎无所助益了。史前艺术不能用来重建史前意识形态，相反，我们不得不假设出一种建立在其它证据——无论是当地的还是（更经常是）遥远地区的——基础之上的意识形态，然后运用它来解释史前艺术。

走进史前人们的思想，可能是考古学家或岩石艺术研究者所面对的最令人畏首畏尾的任务。它不仅需要最大程度的小心谨慎，还需要不断意识到我们所有假

左页图：昆士兰州（澳大利亚）"大画廊"的长横雕带局部，大约包括450幅岩石绘画，其中有幽灵、人、袋鼠、鸟、野狗等。土著居民大约从1.5万年前开始使用这个画廊，一直用到19世纪晚期。这个地区的土著资料提供者为研究者们提供了大量传说和故事，它们似乎至少与较近期的绘画相关。一些年老的土著居民陪伴研究者们（如珀西·特莱兹斯）来到某些遗址，并尽力根据他们所知的部落传说和习俗解释这些画。例如，一些形象是"好的"（有关英雄祖先、爱之魔法的绘画），而其它是"不好的"（有关幽灵形象或巫术或死亡巫术的绘画）。

设的脆弱基础。

抽象的主题

最难处理的问题是解释那些看起来抽象的主题。这样的标记在世界各地均有发现。例如，在一些澳大利亚岩洞里有大面积的手指印迹，在欧洲有数不清的杯子、圆环和螺旋标记，还有遍布世界的杯状标记。一些研究者认为，这些标记是世界各地最古老的遗存，虽然这种说法仍有待证实。可以确定的是，正如人们预料的那样，最简单的形状无处不在——不仅有杯状，而且有几何状和雕刻的格子（后者可见于远至澳大利亚、美国犹他州、俄罗斯，尤其是在以枫丹白露地区那莫测高深的岩石艺术作品为特征的巴黎盆地）。

这些标记对它们的作者、史前文化中的人们来说，可能具有各种意义，正如前面提到的（见第7章），最简单的形状可能含有各种各样的意义。但是，对我们来说，它们看起来很抽象或至少不能辨认出是哪种物品。直到相对近代，冰河时代的艺术作品中的这种类型的标记一直被忽视，因为它们看起来枯燥无味或者不可能解释或定义。然而，现在要感谢勒鲁瓦－古尔昂注意到这些抽象的"记号"，把它们划分为"阴茎形状"和"外阴形状"两组（现在看来是一种简单化的分类）。研究者们认为，对冰河时代的人们来说，这些标记与那些可以辨别的图像（人们对此已经投入了大量精力）可能同等重要，如果不是更重要的话。人们估计，抽象标记在两三个时代里比形象标记更丰富，在有些地区前者比后者还要多得多。例如，在西班牙北部26个冰河时代晚期的遗址上，在1200块雕刻过的骨头和鹿角上，只有26种可鉴别的动物，所有的其它图形似乎都是抽象的。

在冰河时代的艺术作品中，这种类型的主题所涵盖的范围十分广泛，从单独的圆点和线条到复杂的结构以及显然无序的线性标记的宽阔画板。它们可以在自



大量凿在岩石上的圆圈和杯状标记中的一部分，位于瑞士阿尔卑斯山卡尔斯钦纳的海拔约1100米（约3600英尺）的地方。创作年代未知。



不可数计的格子似的雕刻图案中的一部分，位于巴黎南部枫丹白露地区的岩棚中。创作年代不详。

华盛顿州的这件令人瞩目的巨大岩画，人称Tsagaglalal（守望的她）。就像这个地区的类似岩画和来自墓葬的雕刻图像一样，人们认为这是一位守护灵，雕刻于18世纪（大约在白人第一次进入太平洋西北部的时代），可能试图用来抵挡那些入侵者带来的传染病和流行病。





在美国犹他州巴里尔峡谷（即霍斯舒峡谷）的“大画廊”中的绘画，以“圣灵画板”而为人所知。注意那位英雄的尺码（主图像超过2米/6英尺高），它的两端完全缺失，有两只大眼，外表似木乃伊。有人猜测这些图像表现某种超自然的存在。年代可能为公元700–1200年。

已所在的画板上被完全分开或集中，或者与形象的主题紧密相联。过去，有些形状被假定为叙述性的或图画文字，也就是说，根据人们认为它们看上去像什么，来表现一定的事物。例如，两侧下斜状表示"茅屋"，棒状表示"棍棒"，鸟状表示"鸟类"。另一方面，有些研究者把它们看作是"观念形态"，表现观念而非物体。无论如何，比较简单的图形为数较多，分布也更为广泛。如同人们可以预料的那样，它们在许多地区和时期可能是被独立地创作出来的。而较为复杂的形式则显示出不同寻常的可变性，在时间和空间上比较受限制，所以在某种程度上，它们被看作"族群的标记"，大概是在描绘某种社会群体。

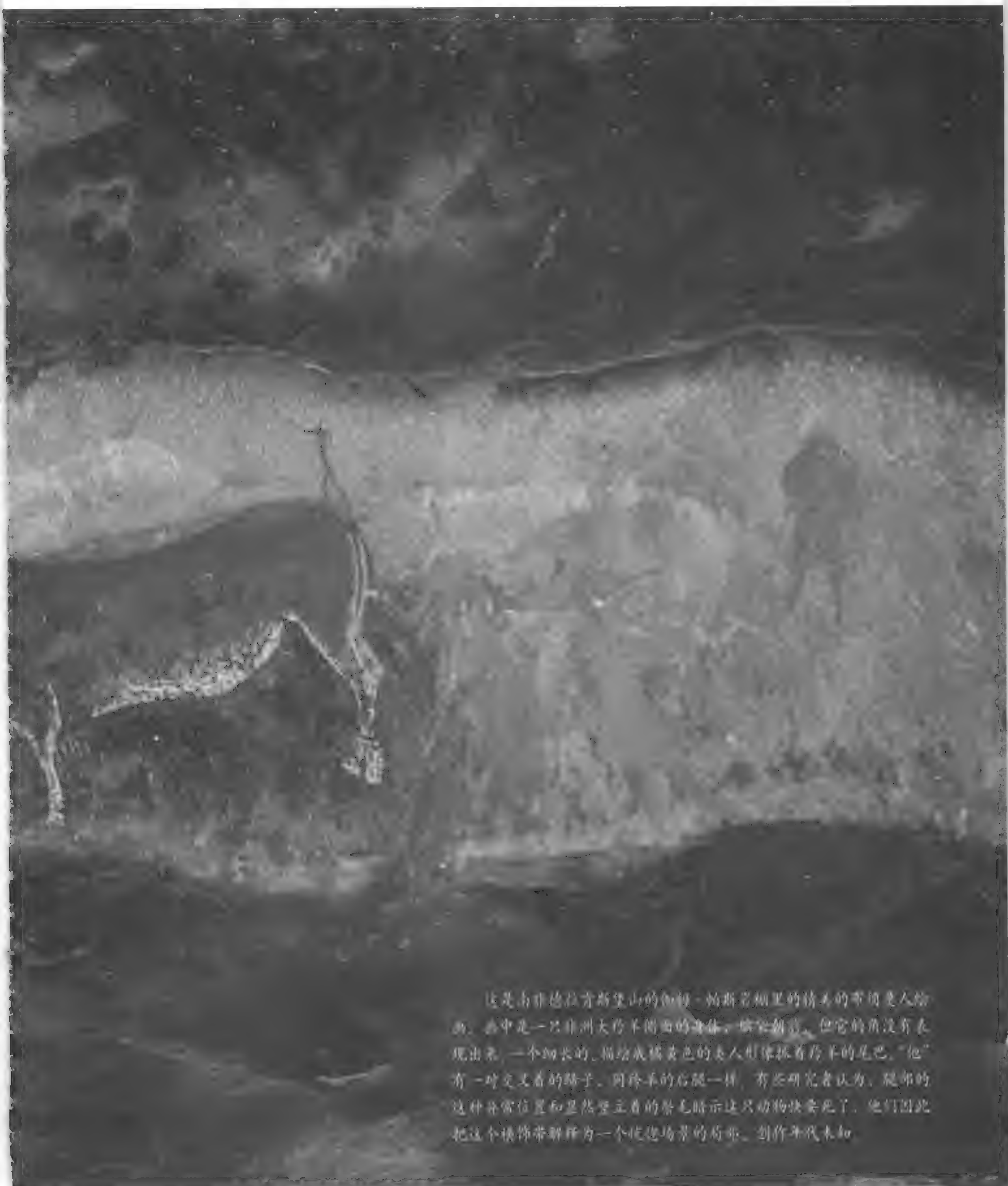
神秘的图像

也许认识史前艺术的最基本的"神秘"方法是把个别动物或人像看作神灵、鬼怪、幽灵或祖先等等。在某些场合，这种方法要依据可靠的民族学证据。例如，我们有18世纪复活节岛的岛民们所提供的可靠证据，即那些大型石头雕塑在表现强有力的祖先形象，它们具有巨大的精神力量或超自然力量。

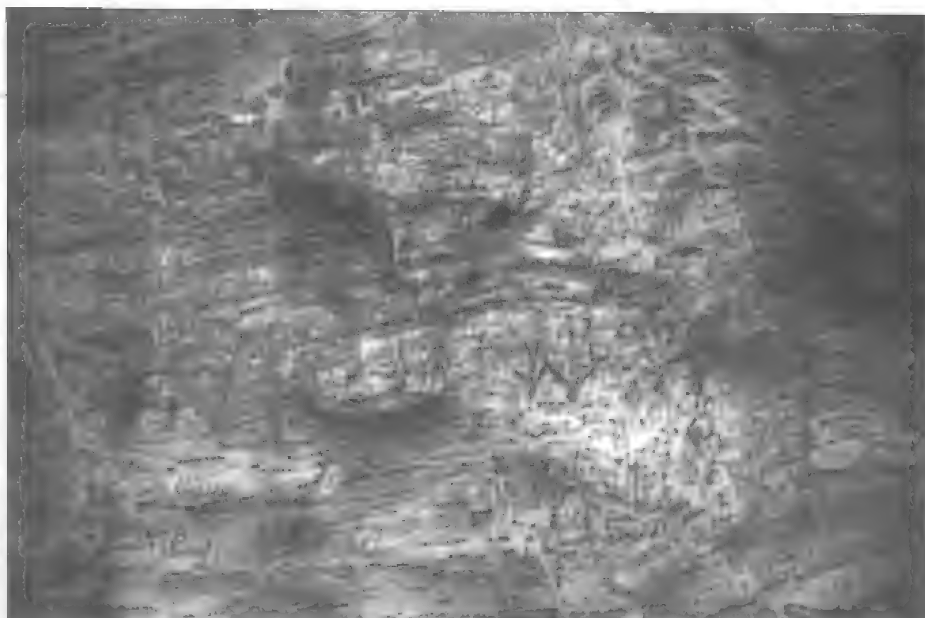


在皮姆贝特卡（印度北部）一处高高在上的岩石表面的一块画板局部。有人声称，所描绘的是一只巨大的、神秘的野猪（或可能是水牛）。"被神化"的具有动物外形的人和非常类似于野猪的具有复合特征的动物，在印度中石器时代猎人群体的宗教中好像占有显赫地位。这只动物的猪嘴旁是一个奔向一只大螃蟹的小人像。年代不详。





这是南非德拉肯斯堡山的伽姆-姆斯岩棚里的精美的带填色人物绘画。画中是一只非洲大羚羊倒卧的身体，它头部朝下，但它的角没有表现出来。一个细长的、描绘成橘黄色的人抓着羚羊的尾巴。"他"有一对交叉着的脚子，同羚羊的后腿一样。有些研究者认为，腿部的这种异常位置和显然竖立着的鬃毛暗示这只动物快要死了。他们因此把这个横饰带解释为一个仪式场景的局部。创作年代未知。



南澳大利亚州格兰宾区格莱奈拉的绘画岩棚里，有大量短小的绘画线条，通常被看作“计数标记”。一位19世纪的殖民者写道：土著居民根据月相计算时间，并且在岩石上刻下笔画，以表示月亮到过那儿的次数。

史前艺术和天文学

月相可能是史前人们可以用来计算时间与季节长短以及太阳与恒星运动的主要方式。由于这样的观察对于每一种史前文化来说都是基本的，所以几乎不容怀疑，它们一定要用古代艺术形式来表现或者与许多古代艺术有着联系。

在秘鲁纳斯卡平原上，巨大的图像、许多几何图形与大量线条通常被人为地与天文方位和星座联系在一起（见第5章）。人们往往把杯形器图案和星座相比较。在英国，甚至有人认为，如果他们拥有油和一种飘浮的灯芯，那么点燃它的时候，他们就能够用它照亮黑暗的天空。在世界许多地区，岩石艺术中的图形被解释为光芒四射的太阳、月相或彗星。

在北美，人们以最大的热情孜孜以求岩石艺术与天文学之间的可能联系，提出了许多关于太阳观测所或历法里程碑的主张。有大量图形范例，有时隐匿在黑暗的凹陷处，被至日（春分或秋分）的太阳（通常带有一束光或“太阳的匕首”）戏剧性地照亮，其中一些可能是偶然的——不是每一个螺旋形都是一个至点的标记——在一些情况下，一块岩石可能由于其上绘制了图像而改变了地位。但是这一点很清楚，就是在许多情况下，岩石艺术作品的位置以及通常假定的内容，被直接与这样的天体现象联系在一起：要么是为了庆祝它们的出现，要么是为了历法或仪式的目的。在美国西南部纳瓦霍人①地区，尤其是在谢伊峡谷附近，人们经常发现一些小十字架绘于岩棚顶部，虽然有些图像的位置比较低，但是其余的高达15米（约50英尺）或更高，而且没有明显可到达的路径。这些图像通常被解释为星辰，且往往被视为可能是对星座的描绘。

从最早发现冰河时代的便携艺术品开始，研究者们就



在澳大利亚岩石艺术中，有许多关于又短又直的雕刻线条或“磨损的凹槽”的大型藏品（如图所示，在澳北区维多利亚河地区的印加拉迪）。这些藏品被解释为对一次仪式（与降雨仪式相关）参加者数量的记录、一种随意胡刻的体现等等。但是一些研究者根据计数看出，这可能具有天文学的重要意义。

① Navajo，纳瓦霍人，美国最大的印第安部落。——译者注



在欧洲，人们把天文学和一些装饰过的巨石文化时代的纪念物联系到一起，这是纽格兰奇（爱尔兰）的一个最著名的例子。冬至拂晓时分，太阳从门上方一个构造特殊的穴口透过装饰过的通道，照耀到石碑上。而洞穴上方的光线最终只持续17分钟。

把骨头或石头上的几组标记看作是可能的古时记数符号，甚至是原始算术。有人声称，在俄罗斯和其它地区的便携物上可以看见从1到10这几个数字中每一个数字的多次倍数。然而，这些数字是随心所欲的，在冰河时代的雕刻中重复发现，更多地是表示一个研究者的计算能力，而不是表示旧石器时期的任何数字体系。关于孤立的几组标记的诸如此类的声称不能得到验证。在美国先驱研究者亚历山大·马尔萨克看来，它们更可能是一些符号，即按顺序堆累的几组标记，也许来自对天文规律的观察。马尔萨克已经做过测试，认为在冰河时代的物体上，这些标记的线条系列体现了“内在的周期性和规律性”，尤其可能作为月亮符号的例证，虽然他认为也存在着非月亮的符号。他的做法取得了不同程度的成功。

这些研究，不管其结果成效如何，都把注意力集中于一种过去被忽视或随意处置的标记类型。现在很清楚，这些标记中有一些是连贯有序的，是经过一段时间仔细绘制而成的。与此类似，一项对中石器时代的文化（欧洲西南部冰河时代末期，见第4章）中绘制小圆石的研究表明，画在上面的16种记号，仅仅使用了可能存在的246种组合中的41种，这暗示着运用了某种“有序排列”的形式，从21到29或它们的倍数，这几组数字占多数，也许和月相或阴历月有一些关联。



下加利福尼亚（墨西哥）梅萨一圣卡洛斯的岩石绘画。在夏至早上，一束三角楔状阳光投在比邻岩画的一块岩石上。这种完美的结合表明对这一图形的布置同这个现象之间存在关系。该图形高约30厘米（约12英寸），某些研究者把它解释为类似房子的东西，有一个门口。年代未知。

布须曼人（桑人）民族学，尤其是布列克和劳埃德（见第2章）收集的证据，表明这只非洲大羚羊是一种法力无边、具有多种意义的动物，它在一些布须曼人部落（其它部落则重视不同的动物，比如南非德兰士瓦省北部的一种大羚羊和津巴布韦的长颈鹿）中是思想的中心，他们把它当作物质世界和精神世界之间的一种联系纽带。在许多仪式场合中，比如在青春期仪式上、婚礼上以及在控制降雨和猎物上，它是一种无孔不入的象征。

半人半兽

半人半兽——人和动物特征的混合体，有待于大量的解释。例如，我们知道，一些布须曼人戴着动物面具，而这些面具又清楚地描绘在某些图像上。近年来，当人们向一位大名鼎鼎的南方布须曼人提供资料者——一位人称“M”的老年妇女



半人半兽的布须曼人绘画，位于南非德拉肯斯堡山的蘑菇山岩洞，年代未知。这两个小图像，部分是动物，部分是人，非常精致。左边那个有动物脑袋，腰部以下有精美装饰，一只手握着某种带着梨状附加物的木棍。另一个图像也是动物脑袋，好像穿着一件中长的坎肩（披肩），一只手拿着一根同样的木棍，但带有两个附加物。两个图像都以蹄子取代脚，所以最有可能是神秘的造物，但某些研究者根据萨满教来解释它们。创作年代未知。



半人半兽——两个长着狗头的人，跟着一头右边的犀牛，好像在商量着什么。他们正在搬运看上去好像是木棒或木棍的东西。这块岩画画板长约1.5米（5.5英尺），位于费赞（利比亚）迈苏克塞塔费德山的瓦迪·特克尼文。年代不详。

——出示一些半人半兽的复制品时，她说，那是行医术者①在舞蹈时佩带的狩猎伪装或装饰性头饰。一些研究者指出，在全世界的神话和宗教中，存在着这样的生物，因而它们被看作是具有动物行为和外表特征的祖先魂灵。半人半兽显然是"真实"和"非真实"的混合体：在非洲南部，一个具有羚羊脑袋和蹄子的图像用一种"真实"的方式着装、携带着"真实"的史前古器物。这些羚羊人（如果它们有翅膀的话）或混合物——两种不同类型的混合图像——传统解释为死者的灵魂或某种超自然的神物。布须曼人的民间故事反复提到神灵、灵魂和其它神秘的创造物，正如在传说中所说的那样：一开始，一切动物都是人。

① medicine man，行医术者。他们是无文字社会的成员。这种人通晓不同物质（药物）的神效，善于习演宗教仪式以投用这种物质医治疾病或达到其他目的。他们有的要经过严格的入门训练以获得"超凡力量"，有的则主要是有经验的专门人员。无文字社会往往认为疾病或其它灾祸都是巫人作祟，因此18世纪西方学者谓诊治这种灾病的人为巫医，到了20世纪末，"巫医"一词常有贬义，因而出现"行医术者"一词。——译者注



昆士兰州（澳大利亚）雷德崖上的一个男性幽灵图像或“瘦长人”画面，显示圆头的突出阳具，这些“瘦长人”靠阳具在山水中跳跃。年代未知。



美国得克萨斯州修科·坦克斯的一幅白色形象的壁画。它有长方形的躯干和一个“有角的面具”，有时被人称作“带角舞者”，可能是某种幽灵或巫术图像。年代未知。

巫术图形

在澳大利亚，我们从当地知情人那里得知，比如在昆士兰州，有巫术图像，也有“quinkans”（瘦长人）。后者是超自然的神灵或亡者的灵魂，它们反复无常，有时还幸灾乐祸，类似“恶作剧的精灵”，一群在世界其它地区如南非（那里的布须曼人有个叫做卡根的恶作剧的神，他爱捉弄人，不可预测）家喻户晓的人。一些瘦长人会在夜里从岩石的裂缝中冒出来——它们有圆头的突出阳具，靠阳具向前跳跃。非洲南部岩石艺术记录家们的领袖哈拉尔·帕格认为，岩石间的裂缝和裂沟可能是在阴府里心怀不轨的亡灵们所考虑的出口。

狩猎巫术？

人与动物之间的联系，对狩猎和农耕社会来说，都是至关重要的，并且渗透于这些社会的艺术之中。但我们不可能确切地对“如何渗透”下定论。举例来说，对“狩猎巫术”着迷困扰着20世纪上半叶的冰河时代艺术研究（近来又以改头换面的形式——把这些作品看作“帮助训练如何狩猎”——而再次抬头），其假定以

一幅水平的旺吉纳式（祖先的灵魂）绘画，位于澳大利亚金伯利的伊丽莎白山。年代未知。在澳大利亚有某种关于生殖巫术的证据——金伯利的旺吉纳遗址据说是“繁殖”之地。在这里，如果蜥蜴或鱼的图像得到润饰，那么旺吉纳就会增加遗址周围的这些动物的数量。



澳大利亚岩石艺术的民族学证据作为根据。这些证据是在19世纪末收集到的，被用作交感性的巫术，借助“杀死”一些图像来确保狩猎成功。

事实上，没有任何可靠的证据说明制作澳大利亚岩石艺术品是为了利用巫术对狩猎施加影响。相反，我们有证据表明，画一只海龟或一条鱼，可能仅仅是为了表现某人曾访问过一处岩棚，或纯粹是关于猎捕食用动物的普通记录。在卡卡杜公园，作为新近艺术主题的一种大鱼很容易捕捉，所以也就不需要狩猎巫术。事实上，当地的土著长老曾说，这些图案通常作于捕猎之后，而且一般只画食用动物。只有好东西才画在人们居住的岩棚里。鱼类就是一种非常好的绘画题材，用已经成了人类学的陈词滥调来说，也是一种非常好的思考题材。

其它一些文化似乎同样描绘对它们具有重要经济意义的资源，而对其他的资源就显然不这么做。在欧亚大陆冰河时代的艺术作品中没有一刀切的现象：某些岩洞里有同一类动物的图案和骨头，而在其它岩洞里，那里的骨头所属的动物却与图案中的动物并非一类。一些北美民族，如大平原的印第安人[①]和爱斯基摩人[②]，描绘那些对他们无比重要的动物；但是16、17世纪的苏斯克汉诺克人[③]却并非如此：鹿和麋鹿占他们所吃肉食的73%，但是他们从来不在艺术作品中刻画它们。在哥伦比亚高原中部，大麻哈鱼的渔猎对维持印第安人的基本经济生活有重要至关，但是这里对鱼类的描绘罕见得简直令人惊讶。与此类似，在挪威北部的阿尔塔几乎没有描绘鱼类的岩画，然而鱼类，尤其是鳕鱼，在这些史前海岸社会中是食物的主要组成部分。简言之，绘制史前图案可能纯粹为了娱乐，或可能与经济或宗教生活有着某种直接或间接的联系。

萨满教

许多研究者，尤其是在近些年来，转向用萨满教现象来解释一些地区的许多或（在某种被误导情况下）史前艺术作品。萨满巫师[④]（来自中亚的通古斯语）是个十分重要的人物，他是掌握精神权力的人。他可能集医师、牧师、术士和艺术家，（有时）以及诗人、演员、算命先生、气象控制者、甚至精神治疗者的角色于一身。他的最重要的功能是作为这个世界和精神世界的沟通者——这项任务通常用恍惚状态和幻觉经历的方式来执行：要么自我感应，要么使用一时幻觉的现象或其它类似方式。与萨满巫师相关的文化通常有一种动物形象的世界观，用动物的方式来对待所看到以及所经历的各种事物。

把这种解释运用到史前艺术中是人们特别喜欢的一种早已有之的做法。例如，

---

①又称野牛印第安人，最初居住在大平原地区的美洲印第安人诸部落。——译者注

② Eskinmo，爱斯基摩人，构成北极与亚北极地区土著居民主要成分的民族，居住地区自格陵兰、阿拉斯加、加拿大至俄罗斯远东地区（西伯利亚）。他们与阿留申人族源关系密切。——译者注

③ Susquehannock，苏斯克汉诺克人，又称为萨斯奎哈纳人（Susquehanna）、科内斯托加人（Conestoga）。操易洛魁语的印第安人，曾居住在萨斯奎哈纳河沿岸。据一般学者设想，他们分为几个亚部落或氏族，此名可能原是一个部落联盟。他们也同其它易洛魁部落一样，是半定居农民。——译者注

④ Shaman，萨满巫师，这个词来自西伯利亚通古斯语（Tungus）。在通古斯人中，萨满巫师负责为族人驱邪治病，力保平安。他们的职位往往是世袭的，但最终还是由神灵指定，神灵选中了谁，就在第一次显灵时告诉他。萨满巫师在宗教场合里是受尊敬的神职人员及道义的仲裁，通过他，人们可以与灵、神沟通。——译者注



高度模式化的类人图像岩画，位于加利福尼亚州科索兰治的背教者峡谷。一些学者把这个地区所有这样的图像解释为萨满巫师。年代可能为公元1000年之前。

德国人种学家列奥·弗罗贝尼乌斯[①]于20世纪30年代说，在非洲南部存在萨满化的岩石艺术作品，而这种作品在欧亚大陆冰河时代的艺术中尤为流行，那里的许多结合了人和动物特征的图像，通常被看作是巫师或萨满巫师。然而，许多研究者也把他们看作是虚构的人物或神祇。以西伯利亚民族学为基础的一种理论认为，许多冰河时代的艺术图像是"逝去的人"，具有动物或人的外形的灵魂，人们在狩猎、健康事务等方面要向它们求助。与此密切相连的一个观念涉及"动物主宰"这个狩猎民族广泛持有的观念。例如，人们发现整个南美西北部的史前艺术作品中均有这种观念的存在。还有一个不大常见的观念是"猎物之母"，在美洲西南部得到了人们的描绘。这个形象通常是一位过世的萨满巫师，一个类人动物或半人半兽。它是活着的萨满巫师和动物之间的中介，是动物生命力的所在。活着的萨满巫师从动物身上为他们自己获取生命力，然后把这种生命的活力服务于用户。因此，在这样的场景中，艺术家就成了通过"动物主宰"与动物保持联系的萨满巫师（他们与这些动物息息相关）。这种力量源自艺术（借助绘画活动），而不是源

①弗罗贝尼乌斯（1873—1938），德国探险家、人种学家、首先采用文化历史方法研究人种学。他是研究史前艺术的主要权威，也是一位重要的社会科学家。——译者注



鹿角人像岩画，位于美国得克萨斯州佩科斯河上的"命运之钟"岩棚。一些研究者根据萨满教和恍惚现象来解释这个地区的大多数岩石艺术作品。年代未知。

自对艺术作品的观察。

显然，除非作为一种简单的假设，我们没有任何证据把冰河时代的艺术和萨满教联系起来。这也适用于早期使用这种解释的尝试。这种尝试完全根据艺术作品中感觉到的题材问题，例如某些20世纪50年代内华达州的岩画和尤其是自20世纪60年代以来的得克萨斯州佩科斯河岩画。在世界一些地区，尤其是在南非和加利福尼亚（丘马什绘画），一些民族学证据表明，这些地区的年代最近的史前艺术作品可能确实与已知的行医术者、萨满巫师、医治者、恍惚者和诸如此类的人物的活动相联系。然而，在一个社会中存在这些活动，根本不能证明这些人是"如何"与艺术作品相联系的，许许多多未解决的问题留给了我们：比如这些萨满巫师是不是艺术家；他们是不是惟一的艺术家；这些图案意味着什么，有何用途；可以用这种方式加以解释的艺术品估计占多少百分比。

遗憾的是，对于这些地区史前艺术品中的一些迄今令人莫名其妙的图形，某些研究者认为有可能找到一种答案而陷于兴奋之中。他们走向极端，不仅对个别场合的史前艺术品（存在有关萨满巫师的民族学证据）的内容和意义作了重要的假设，而且还把这些假设扩展到荒谬的程度。例如，他们声称，非洲南部的岩石艺术作品是"彻头彻尾"萨满教化的，即使那些从来没有提到过萨满巫师的班图





尼科拉斯·威特森所作的无疑有点不准确的雕刻，于1705年发表，表现的是西伯利亚通古斯人的萨满巫师。他有爪子、驯鹿的鹿角、长着毛皮的耳朵和鼓，他与著名的“巫师”图像（右图，步日耶的摹图）具有无可否认的相似性。右图的巫师像位于法国比利牛斯山三友洞的“圣殿”上方，雕刻并着色。这个冰河时代的图像高75厘米（约2.5英尺），有鹿角和其它动物的身体部位。但是由于它被定年为约公元前1.4万年，所以这两个形象间的任何相似性可能毫无意义。

人[①]的岩石艺术品也是如此。无论如何这等于否定了解释的多样性。他们也把萨满巫师理论运用到所有时期、所有大陆的其它岩石艺术内容中，欧亚大陆冰河时代的艺术作品很自然地成为他们的靶标，欧洲巨石文化时代的艺术品，甚至北非的岩石艺术作品也未能幸免。回应这种极端解释时，人们最好引用津巴布韦岩石艺术专家彼得·加雷克的话，他认为，说史前艺术仅仅表现“萨满教”的方方面面，

这种说法对于全面理解津巴布韦的艺术，是一种过分狭隘的关注。它没有考虑到，在那里的大部分绘画中，抽象幻觉的题材显得比较次要或者并不存在，而



这幅高88厘米（34.5英寸）的岩画位于亚利桑那州的石化林（美国），一些研究者解释此画是在描绘“猎物之母”——她被猎物和猎人们包围着。根据这个地区的传统，动物“属于”这个神，她负责掌管它们的繁荣昌盛。如果猎人们提供了符合标准的供品，举行恰如其分的仪式，她就赋予他们捕获她的孩子们的权利。但是，她远非温和慈善，而是凶神恶煞，她那恐怖的外貌可以使人恐惧万分，四肢僵硬。年代未知。

[①] Bantu，班图语，泛指非洲南部土著所使用的一些语言。使用班图语的人则通称“班图人”。——译者注

丰富多彩的丘马什壁画局部，位于加利福尼亚州南部（美国）文图雷诺（或巴罗平原）的小岩棚中。这个遗址与冬至有所相联。年代未知。图中间的白“链子”长约1米（3英尺）。它上方可能是一颗彗星，而右边是一些戴着光环头饰的类人动物。一些研究者主要根据求幻和迷幻状态解释丘马什绘画。



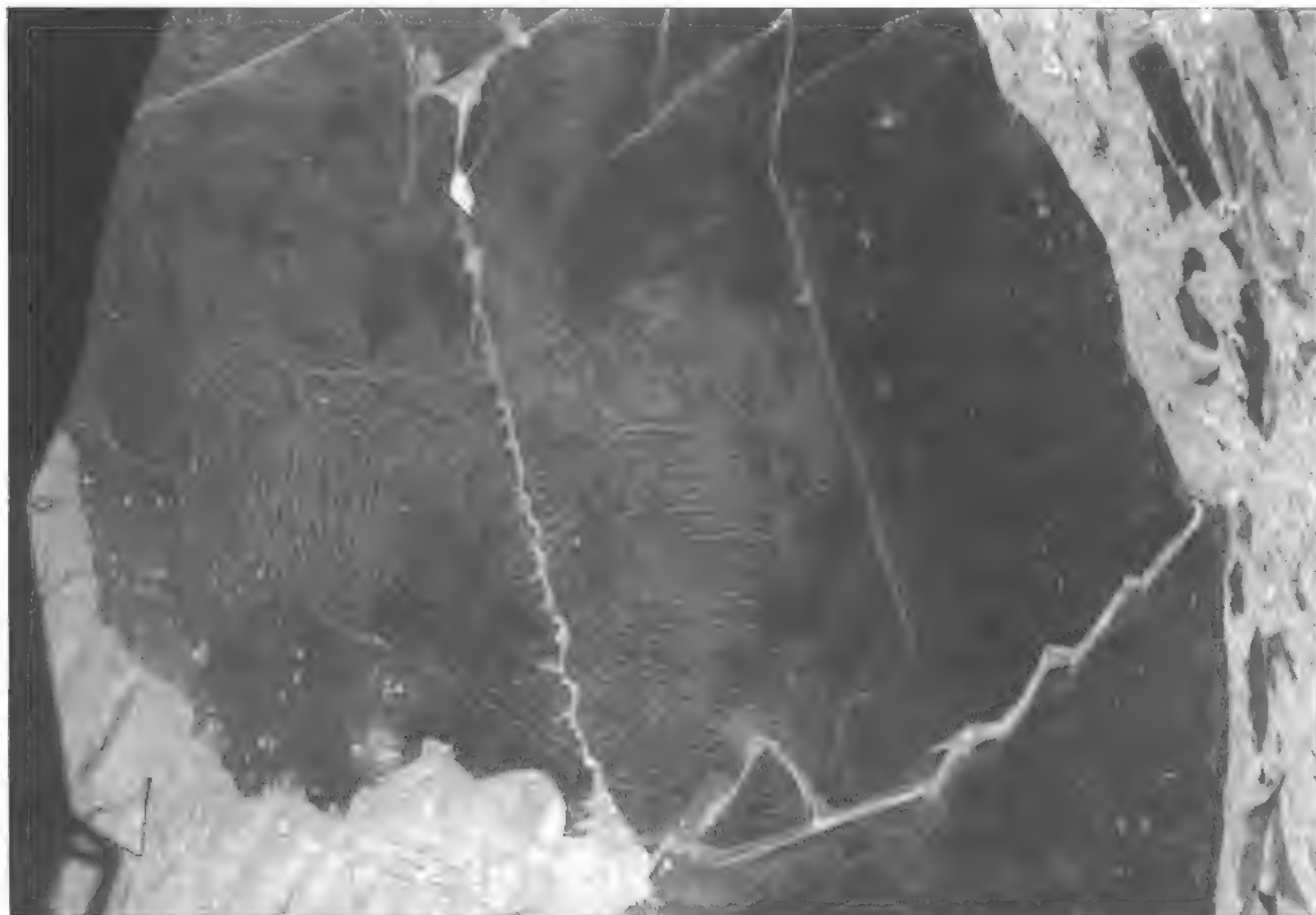
那些十分显眼的形象涉及的都是对人——猎人、采集者和父母亲的描绘，他们从事着寻常的事情，比如采集果实、准备食物、谈话或做爱。大部分材料被有些人看作是展现生活的"正常状态"和"通常状态"，而其材料则被看作是在"说明基本的概念和本质"。

迷幻状态

萨满方法的另一个方面是强调"迷幻状态"（与萨满恍惚状态相关）实质上是所有时期和文化中的一切图形的本源。民族学报道和神经心理学研究表明，当萨满巫师进入恍惚状态时，他们体验到"内视现象"（更确切地说，光幻视形式）——一种视觉现象，包括Z字型、V字形、圆点、格子、漩涡等。因此，这被看作对呈现在岩石艺术作品当中的这些图形的解释（虽然令人惊奇，在德拉肯斯堡山——布须曼人的岩石艺术作品最丰富的地区及这种理论的中心区域，这些主题因为稀少而珍贵）。有人主张，进入恍惚状态或迷幻状态的人们经历三个阶段。第一阶段，他们看见内视现象；第二阶段，他们把这些几何图形详细阐释为他们所熟悉的物体；第三阶段，他们在幻觉中看见那些他们最常绘于岩石艺术作品中的各种形式。

然而，这种解释史前艺术的方法存在许多问题。首先，Z字形可能简单地由闪电激起，正如圆圈可能由水中涟漪激起一样。其次，不需要萨满恍惚状态就可

大量错综复杂、曲曲折折的线条雕刻图案，位于阿尔及利亚霍加尔南部的廷塔拉宾。一些研究者机械地把所有这样的图案归于迷幻状态。年代未知。





这幅著名的小型岩画，名为“保佑”，位于美国加利福尼亚州卡里索平原。人们认为它在风格上与属于丘马什人的岩石艺术遗址十分相似，可能是对一次求幻经历的记录。图中的那只手属于雷·林恩，一位丘马什人的后代。年代未知。

以看见内视现象——人们可以通过周期性偏头痛或压住眼球，就轻易体验到这种感觉，而迷幻状态可以由长时间隔离、极端烦闷、夜间幻觉、热情祈祷、白日梦、困倦、失眠、甚至过分手淫和大量其它情况引起。事实上，幻觉或恍惚状态引发的光幻视只是解释了这种经历的一小部分。视力下降的老年人产生幻觉是很常见的，18世纪以来对这种情况有完备的记载。甚至关于史前艺术这个话题，更贴切的说法是，艺术家们通常据说处于一种“艺术创作的恍惚状态”，处于非常像毒品导致的另一种真实状态之中：为了获得一种深奥的创造性思想，毒品不一定会产生高度真实的体验或魂不附体的感觉。恍惚状态只是有些人很擅长的一种生理能力，一种专注的意识状态，当人们由于外部世界而感觉到注意力分散时，经常体验到一种飘落、飞翔或旋转的感觉。

民族学文献经常提到梦境幻觉（而不是恍惚幻象），它更可能成为绘制一些艺术作品的原因。例如，在北美一些地区，当地的美洲人经常绘画“求幻”图像。寻求超自然力量的男人或女人将到一个与世隔绝的地方斋戒，祈祷一位守护灵，求它作为梦境协助者。这个神灵会通过“幻觉”，以动物、神圣之物或神话人物的形式现身。在幻觉中，它显现并唱歌、举行仪式、提供圣旨（这个求卜者可以在日常生活中使用）。这些神灵作为守护者在狩猎、捕鱼、爱情、战争或赌博等方面起协助作用。在求幻之后，这个人往往作一幅壁画来纪念这次经历——通常在一个不可到达、人迹罕至的地区，就像选择求幻的地点一样——虽然人生中的其它特殊事件也可能记载在岩石绘画中。这些求幻壁画或岩画通常好像在描绘一些人，他们与那些可能在幻象中看到的动物或抽象图案联系在一起。例如，在科罗拉多东南部的皮农·坎宁·莫纽沃遗址上，那些可能为山神的岩画，似乎与大概用作求幻的小建筑物有关，因为人们发现它们的沉积物中包含阿帕切人在仪式时使用的香蒲花粉。

有多少“内视的”图像来自人的神经系统，而不是来自对恍惚状态中所见事

物的有意识的回忆，专家们对此持有不同的意见。无论如何，只是在迷幻状态或普遍神经心理学中寻找形象的源泉，不会获得一把交叉文化的"万能钥匙"，来打开史前艺术的秘密。这根本不是一条通往普遍模式的捷径。其实，它显示的仅仅是：艺术家是人。它可能查明那些形象的来源，却决不能说出其中的意义。人们即使能够确信那些形象源于迷幻状态，也不会了解哪种或在哪种情况下的迷幻状态。

总括性解释的危险

当然，在我们所得出的一些假设中可能存在着一定程度的真理，但这些假设如此之多和如此重要，以致使人产生了一座颠倒的金字塔的印象。由于我们拥有可靠的民族学证据，即一些岩石艺术作品无论如何不是萨满教式的，用这种方式——每一图形、每个动作都被机械地用一种象征、隐喻或神秘的方式来加以解释——对布须曼人或加利福尼亚人的艺术作品分类，似乎贬抑了这些史前人。正如弗洛伊德所说，有时一支雪茄就是一支雪茄。例如，我们从澳大利亚得知，许多岩石图像并没有深刻的或隐含的意义（见第7章），然而对那些处心积虑地为适当地称为"萨满教式"而苦思的人看来，一张捕猎的网是在恍惚状态中感觉到的几何图形，箭矢总是"病症之箭"，而身体之死总是恍惚状态的终结。其它可以想像

在纳米比亚布兰德山山岳阿萨布湾的岩棚G8里的绘画。三个涂饰甚好的男人正在走向一头巨大的长颈鹿。这头长颈鹿看上去像是正从上面落下来。三人被解释为行医术者，都戴着头具、膝上有装饰品，握着弯曲的短木棍。右边那个人还携着一副弓箭，另外两人可能持苍蝇掸子。中间那个人高30厘米（12英寸）。年代未知。

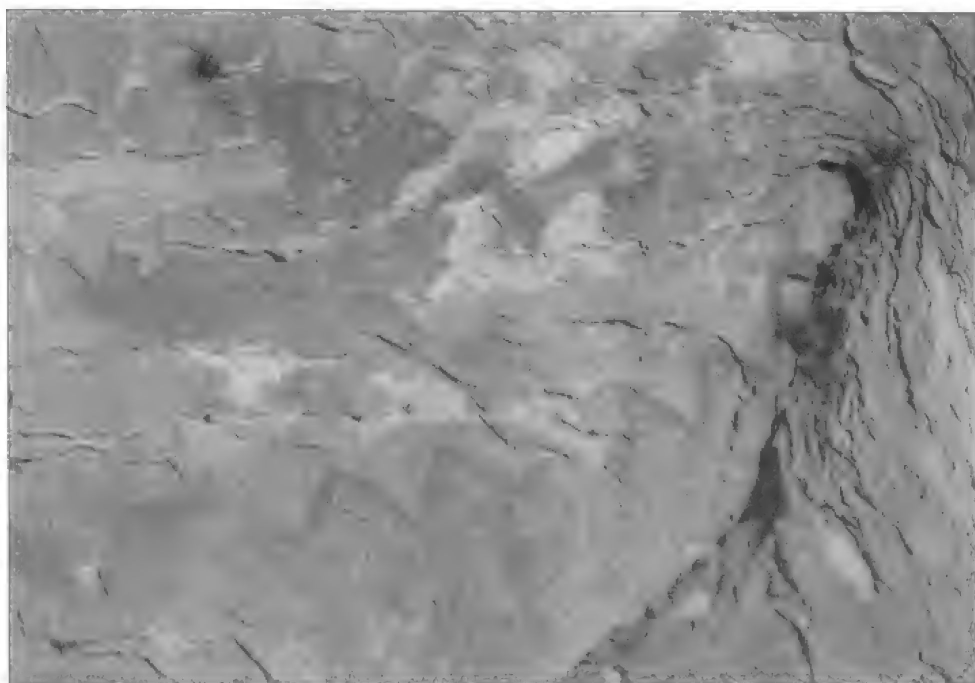




下加利福尼亚（墨西哥）弗莱查斯洞穴里的岩石绘画，显示这些大鹿图像是如何安排在这块岩石表面突出的裂缝两侧的。这可能仅仅是一个构图问题，但也可能由于一种精神力量（与人间、阴府分界相关）而具有某种重要意义。创作年代未知。

到的每个图形也同样变成了恍惚状态的喻体。例如，鱼类是水底旅行的喻体。以此类推，飞行、战斗、性交等图像，鼻子（经常看作流血）或嘴上的标记，站立着手臂向后摆、跪着、向前鞠躬、苍蝇掸子、指向、抬起的膝盖等等，都用这种以不怪为怪的拐弯抹角的方式来解释，即使在可以进行常态解释的地方——如手臂向后摆可能是对鸟儿的模仿，向前鞠躬到木棍上是常见的班图占卜者的姿势，他们对祖先表示尊敬或者在训练时，就会做这种动作——也依然这样做。为了假设所有人的绘画活动在任何地方、任何时间都是由迷幻状态造成的，就需要这样一种适当的解释，就是它不仅可以应用于万事万物，而且绝不会轻易失效。在这里，没有什么能证明是错误的，只是有人声称是错误的，如其支持者所希望的那样。那些动物全都被视为象征符号（大多数对萨满巫师的描绘都采取动物的形态），而艺术家们则都被假定为萨满巫师。

史前艺术家都是萨满巫师吗？这样的假设既不可靠又十分偏狭。例如，在澳大利亚，我们知道，画家并不被看作有非凡天赋的人，而是简单地被视为某个经常绘画并掌握了某种技能的人。这些艺术家在仪式上和教育年轻人的过程中扮演一种角色。我们从金伯利的第一手材料中得知，在旺吉纳式绘画晚期，男性青年的艺术能力受到检验，为的是鉴别出最具才能的人。然后，这些人接受年长的艺



手的模印图案和其它绘画，位于美国得克萨斯州佩科斯河上的凯奥特岩棚中。表现画中的蛇如何从一道岩石裂缝中爬出来或者爬进去。年代未知。

术家们的特殊训练，以继承这个传统。在阿纳姆地，没有专门的创作者阶层或艺术作品的"消费者"。虽然宗教在土著文化中无处不在——其形象具有复杂的、隐秘的文化信息，反映出他们对所有现存事物的相互关系以及祖先们不断变化行状特征的信赖——但他们的艺术包含着宗教和非宗教两种类型的图像。澳大利亚人就是这样，为什么人们要把一件紧身衣强加给其它艺术内容的解释呢？严格固守单一的理论是一种反对思想的药剂。它限制可能的解释，并把伪造的、简化的、完全虚假的同一性强加给大量不同的图形。它拒绝考虑任何其它动机，比如，人们的创作冲动，以及所谓"正常的、非麻醉状态的意识想像的活动"。

在南非和美国西部，一些研究者决心做萨满教假说的拥护者，提出了环环相扣的大量假设，以便把民族学证据和岩石艺术联系起来，也把这两者和萨满巫师与恍惚状态联系起来。有人声称，如同这些艺术作品一样，对民族学证据不能只注意其表面价值（除非它同有关的假设相符合），需要分析和解释。这些研究者有点傲慢地声称，大多数提供资料的人没有能力自圆其说，或者甚至有可能不知道他们信仰的较深层的意义。而他们（研究者自己）则有充分的能力从这些支离破碎的证据中寻回那些隐喻和隐含的意义。这种态度显示出新殖民主义的痕迹，似乎继续着18世纪的历史——由西方的白人学者定义和分析异邦的宗教体系。

萨满教的支持者们把布列克和劳埃德的记录（见第2章）当作整个理论的基石，但是这些记录中并没有提到恍惚状态，也没有提到与之有关的任何实践、梦幻或信仰。虽然那个老妇人M说她的父亲是一个占卜者，她的姐姐是一个降雨法师，但是她从来没有以任何方式提到恍惚状态或幻觉。例如，她有时梦见下雨，第二天就会下起雨来，但她并没有把她自己当作萨满巫师或仪式专家。然而，有人却声称，这里有完美无缺的民族学证据，把"行医术者"及降雨法师与萨满教联系起来，反过来又把萨满巫师和岩石艺术联系起来。没有人否认，布须曼人有时进入恍惚状态，但通常这是由于时间过长的、有韵律的舞蹈所致，绝不意味着只

是行医术者的作用。除此之外，采集与狩猎者的仪式和舞蹈并不一定产生恍惚状态。一些绘画也许很好地描绘了处于这种状态的人们，例如在纳米比亚阿米斯峡谷，几千个图像中只有11个（占0.2%）是半人半兽，尽管大多数其它图像还有待于不同的解释。降雨法术和变形无疑也可能在某些图案中得到体现。然而，是谁描绘了它们呢？

19世纪，没有民族学证据表明行医术者或“祈雨法师”是艺术家，或者艺术家们在作画之前或作画期间处在一种恍惚状态。奥彭（见第2章）从南部布须曼民间传说中得到许多故事，但是没有任何信息涉及艺术家们的性别、年龄和身份。布列克和劳埃德没有向他们的资料提供者们询问有关那些艺术家们的身份或动机问题。他们提到“巫师”，人们相信，这些人能够用法术降雨、把人变成动物或把动物变成人、治疗疾病等，但是没有任何材料表明，他们更有可能是画家而不是其他人。在1917年间提到，三个画家中有一个是祈雨法师，这暗示着其他两个不是。而且，那个老妇人M的证据似乎随着时间而改变。她第一次对一些研究者说，行医术者在一个特殊的岩棚里绘画，但是后来她告诉另一位专家说，这些艺术作品是对布须曼人生活方式的一种记录，可能是一种交感巫术的形式。她还说道，除了两个例外，那些画家中没有一个是行医术者。简而言之，在民族学记录中，没有任何资料能够证明萨满教与艺术作品的绘制之间存在联系。在极少数关于布须曼艺术家工作的民族学报道中，根本没有把他们当作行医术者或认为他们处于非正常的意识状态。而且，即使人们完全接受这种可能性，即一些艺术作品的创作者可能受到幻觉的影响，那也不能证明他们就是行医术者——除非人们把每一个经历迷幻状态的人都称为萨满巫师。在这样的情况下，那我们所有的人都是萨满巫师，这个词就失去了一切意义，变成“人”的同义词。

然而，这一理论（即“布须曼艺术是彻底萨满教化的”）的支持者们却把他们的大厦建筑在这种脆弱的证据之上，宣布行医术者确实是画家或雕刻家。他们利用一些精心选择的民族学或艺术记录（那是无以数计的岩石艺术图像中的微不足道的一部分），坚持认为，没有一幅艺术作品仅仅反映日常生活（尽管有M提供的证据！）或在表现神话故事。正如我们已经看到的，他们的理论在极大程度上依赖于对民族学（其中许多来自现代喀拉哈里沙漠[①]的布须曼人，但是他们对任何绘画传统一无所知，他们在空间和时间上也与德拉肯斯堡山的绘画毫无关系）的拐弯抹角的解释，以及依赖于对这些作品中作为恍惚状态的隐喻图像的解读。他们的大厦越建越高，因为他们想当然地认为所有的艺术作品都是萨满教化的，于是，他们可以构思他们心中的内容，即这些作品的绘制可能与各社会集团内部的控制及权力的等级有所关联。这座颠倒的金字塔升得这样高，以致许多人竟看不见它那极端薄弱的、晃动不已的基础。

即使那种非常合乎情理的观点（这些图像彼此半斤八两，多半与岩石表面有关），也已被推向了极端。根据一种直白的假设，所有岩石表面都被视为日常生活世界和精神王国之间的分界面，所以任何置于这个分界面之上的图像一定都与人们对两个世界之间关系的信仰有某种联系，也和介于他们之间的萨满巫师的活动

① Kalahari，喀拉哈里沙漠，南部非洲沙漠高原。——译者注

有所联系，无论这种联系如何微弱。这种绝对化的一揽子解释再次没有了讨论的余地。它们不可能被证实或证伪。一些尝试性的意见认为，这些图像可能安置在一块仅仅合乎目的的岩石（并非被看作分界面）之上，但这些意见被当作天真的、简单化的或过时的观点而忽略了。无论如何，在布须曼人的生活中，几乎没有现实世界与精神世界的划分，因此假定的界线仅仅是西方学术界的一种建构。基本问题是，应当以一种完全值得称道的努力来避免把土著艺术看作毫无价值的、幼稚的或“原始”的传统观念。但钟摆又晃到了另一端——传奇的一端，认为人们所作的每个单独的标记都必定是深思熟虑、错综复杂的——在这两种情况下，他们的人性成分却减少了。

正如迄今记载完备得多的澳大利亚资料所显示的那样，一个简单的道理是，史前艺术家们，如同那些比较晚近的艺术家一样，是和我们自己一样的人，因此可以预料他们的作品反映了生活的方方面面。给一件单独的作品附上一种解释（如萨满教），更不用说试图使出自几个大陆和历经许多千年的艺术作品适应于那种鸽笼似的分类，这是把假造的统一性强加在一种规模宏大的、变化多样的现象之上，这也是对那些早期艺术家们的记忆和人性的一种不公正的做法。由于勒鲁瓦－古尔昂的观点（冰河时代的艺术作品在2万年时间里基本未变）近来越来越受到攻击，随着在新近找到的肖维岩洞中发现了相当早期的、复杂的图画，这一理论遭受了最终的致命一击。所以人们不应假定，加利福尼亚或南非的有关萨满教的历史证据能告诉我们有关当地史前居民的思想意识的一切（无论如何，思想意识在几千年里一成不变是不可能的。例如，我们已知布须曼人和班图人的文化在非洲南部交迭了几乎2000年）。强调思想意识和艺术一致性、连续性的理论，伴随着人们的观念在几千年里（如果不是几万年的话）在结构上没有变化——这是一种极端荒谬的先验论的体现，我们不仅应该摒弃它，而且应该认识到：艺术作品与可能隐藏在其背后的一切象征意义，体现着所谓的“信仰的复杂性和动态的多样性”，而这种信仰则是由于接触到多种多样的文化才得以形成并发生变化的。

史前艺术作品中的主题和动机不是能够轻易识别的，这种认识意味着，研究者们发现，要想超越细节的描述和善意的假设简直困难重重。一般而言，这要归结于人们是否愿意与无法读懂的、标记符号似的史前艺术打交道，或者人们是否想拥有由这些标记符号组成的故事。因为不能证实对史前艺术含义的各种解释，有人主张，运用民族学类推法来获得“最佳假设”是一种可行的有效方法。然而，其它的假设，比如专心于社会健康以及同大自然和谐一致的假设，往往能够证明更符合艺术作品的原意，即使用在南部非洲，也比萨满教要远为合适。我们需要更谨慎、更严格地避免本世纪（20世纪）早期对民族学的滥用，以及避免对特定的解释作简单化的、全面的转换，从一批证据向另一种所谓的“民族学碎片”的转换。在二三十年的时间里，对恍惚现象着迷，就像在此之前对狩猎巫术或结构主义着迷一样，将被仅仅看作是史前艺术研究史上的又一个阶段，而且多半是不起决定作用的一个阶段（无疑是简单化的一段，因为关于萨满巫师恍惚状态的基本类推，甚至不符合当前学术界对于萨满教的认识）。在这样的情况下，留下的只是对人有用的、合理的解释，一些“天然金块”，其余的则变成了仅仅具有历史趣味的一大堆空话。

以上试图解释的基本问题是：开始时作为路标的东西，变成了明显的小径，然后变成了电车轨道，最终又变成了使我们无处可去的环形路。当然，全面开发所有的道路是有益的，每一条路都为整个拼图玩具提供了一块新的材料，但至关重要的是，要避免断言这个拼图玩具只有一块图板。

寻找普遍性

近年来，法国撒哈拉岩石艺术研究者热昂－洛伊·勒居埃尔尝试了一种相当不同的方法，以解决史前艺术中关于象征主义的棘手问题。这种方法包括回归宗



新墨西哥（美国）三河镇的岩画，描绘一只两端各长着一个脑袋的动物。在其它地区，这样富于幻想的描绘也是广为人知的，比如阿根廷的一些地区和撒哈拉沙漠。年代可能为公元1000—1400年。

教史和寻找（如果不是普遍性的话，那么是）那些在世界特殊地区广泛分布的主题。根据宗教史家们的看法，"神圣"总是被构造为普遍类型，比如太阳神、生殖崇拜、复活典礼、大地母亲和蒙迪轴心(axis mundi)。面临的挑战是发现史前艺术中这类实体的表达方式。当然，根本问题是如何辨认一个图像是象征性的——正如我们已经看到的，任何人、动物或"抽象的"图形都可能是象征性的，但同样也可能不是。所以，正如我们前面所看到的萨满教化的极端，危险在于选择泛象征主义，把任何东西都一概视为某种象征符号。一条狗可能是一种安灵之神（死魂灵的向导，像安努毕斯[①]或塞尔拜鲁斯）的象征，阴府守护神的象征，或性力量的象征，但是它也可能是一条家养的狗或一个打猎场面的细节。

勒居埃尔的答案试图发现撒哈拉中部岩石艺术作品中的一些具有普遍性的象征符号。他的起点是那些图像，它们相互的联系或奇异的细节强烈暗示着存在某种象征性的意图。例如，在几千年的时间里长着两个脑袋或两个身体的动物，似乎是遍布整个非洲的主题，包括法老统治的埃及。这并不意味着这些不同文化之间必然存在历史联系，因为这可能是对民族学类比方法的一种典型滥用。相反，勒居埃尔仅仅推理说，这样的图像可能形成一种非洲集体非意识的一部分，也就是如出一辙的"虚构星座"。宗教史家们把这种图像解释为表达神圣阴阳人神话的组成部分，以及与双生子有关的危险力量。在现代非洲人的信仰中，经常发现此类图形。

这也许是对这些图形的一种可靠的解释，但和以往一样，它依赖于大量假设，最重要的就是这些图像的确是象征性的。它对陈旧的功能性的解释（比如幽默、部落象征、追求对称美）不予考虑，它在很大程度上依赖宗教史家的相当一般化和主观的意见。因此，它也难脱老套，即如果人们要讲述关于史前图像的故事，那他们就不得不变得主观，并提出异乎寻常的假设。一切都是假设和主张，根本不能得到证实。

一切都在逝去

也许，一切试图发现史前艺术意义的必然结局已经在20世纪80年代的"后进程"考古学中显现了出来，这导致一种看法的产生：解释中的"一切都在逝去"。克里斯托弗·蒂利对位于瑞典奈姆弗森河急流中的岩画进行了一项有争议的研究，他把岩石艺术视为一种任何时期都可以阅读的"文本"，从而构成含义变化多端的源泉。乍一看，这些岩画好像是麋鹿和小舟以及人、鞋底、工具和鱼的大杂烩，虽然有时结合为一体，但它们可以分解为若干集合体（文本的"语法"和"句子"），分出麋鹿与小舟的图案。他考察了麋鹿和小舟之间相互联系的结构原则，于是产生了一个二元体系的看法。就其中的意义而言，他引入了民族史，以检验传统观点，即在岩石雕刻与历史记载的18世纪萨阿米鼓上的图案之间可能存在一种长期的连续性。蒂利还专门研究了与萨满教和精神世界相关的西伯利亚西部的部落信仰，尤为关注作为宇宙不同界域之间中介的一条宇宙河的观念。

①安努毕斯，又称安普，古埃及宗教所崇奉的死者之神，其像豺头人身，专司葬礼和照管死者。——译者注。

图中左下脚是一些奉献物，献给今天北美的一些岩石形象。



蒂利得出结论说，这个遗址并不体现萨满式的宗教，但是留给读者们一系列自由想像却又“受到驳斥”的主观发挥的可能性，而不是任何统一的、浑然一体的解释。在这种强调意义模糊性的研究中，蒂利的工作是，努力调查这些图像如何具有意义而不是它们意味着什么，这无疑比想方设法解释史前艺术作品更加现实，也更加合理。



在怀俄明州（美国）梅迪辛·克里克岩洞中，在岩石艺术作品前的一个小架子上可以看见被烧焦的圣人。那幅人称萨加格拉拉尔的巨大岩画获得了大量小贡品（硬币、穿孔挂饰、烟草等）。它们被隐藏在一道裂缝中，不能窥见。

然而，在把“岩石艺术作品”看作“文本”的过程中存在一些固有的重大问题。首先，我们不知道哪些图像是同一时代的，除了以一种最模糊的方式去归类。即使这样做看起来是一种很好的假设——基于定年或（更常见得多的是）技法、尺寸、形状、风格或颜料——即某些图形是同一时代的或同一阶段的，我们也根本不知道它们是否意味着以一个单独的个体或以时间顺序或作为一个群体来加以观察。的确，这种处理方法似乎是徒劳无功的，因为它没有定论——它被看作是“满怀希望地旅行却不能到达目的地的一种战略”——但是，它在给思想提供更丰富的食粮和使比较传统的岩石艺术研究者重新检验他们的假设和信仰方面，确实做出了卓越的贡献。

总之，对史前艺术作品的所有合情合理的解释都是受欢迎的，都具有潜在的价值。但是，我们需要避免采用那些通用的、速成的解释，这种解释永远不会成功。相反，每一种理论的有用部分都需要有所保留，并合成为一幅有关艺术家的意义和动机的比较完整的画卷。或者打个不同的比喻，我们需要捡起好樱桃，把余下的留给鸟儿们。

史前艺术在今天的重要性

自20世纪始，获得深入探讨史前艺术所需要的宝贵的民族学材料就不可避免地变得越来越困难。只是在某些地区，比如在澳大利亚的部分地区，仍然有一些



花山（中国）大石崖表面的远景。近至1985年，当地有两个兄弟在小舟碰撞与沉船事故中死里逃生，于是他们向这个遗址上的水神献祭。在这个巨大的岩石艺术画板上，重要的图像被解释为首领、巫师或战士，而该遗址则一般被视为与宗教舞蹈和神性显灵有关的地方，以抵御洪水灾害或邪恶的幽灵。狗在这个地区仍然受到崇拜，那些人像的姿势可能意思是指在向呼风唤雨的雷神代为求情的蛙神。当地壮族人崇拜蛙神，在他们的节日舞蹈中仍然模仿青蛙的姿势。

用传统方法制作岩石艺术作品的人。在北美的一些地区，直到20世纪，仍然绘制壁画。这种传统的岩石艺术品的制作虽然十分罕见，但在许多地方，当地居民仍然在用不同的方式对史前艺术表示敬意。例如，在美洲西北部海岸线一带，在萨加格拉拉尔前面，仍然留着烟草、硬币及诸如此类的贡品；1910年，在斯堪的那维亚，有人观察到拉普人带着贡品到科拉岛的塞特加尔的一幅史前岩石绘画前。

在拉丁美洲，有文献记载着一些仍然崇拜岩石艺术遗址的突出例子。例如，我们知道，墨西哥西部的乌科尔利用岩石艺术遗址举办仪式，而现代玛雅人仍然使用他们本地区的装饰过的岩洞。在玻利维亚，雕刻有大量“外阴”（见第7章）的里奥帕什尼岩石，仍然是奇马尼印第安人举行宗教舞蹈的场地。换句话说，虽然史前岩石艺术作品的本来动机和意义永远地逝去了，但是它们作为各种超自然力之间的调停者，仍然能构成传统与宗教信仰中的重要的、积极的组成部分。

基督教会始终意识到这种“竞争”，1567年在“国王之城”（利马）颁布的“破坏偶像政策”纳入了岩石艺术遗址。由于乱涂乱画或雕刻上十字架，有时直接刻画在岩石图像上或明显地置于画板上（见第1章），这些遗址的外观都受到损坏。在19世纪和20世纪早期的玻利维亚帕尔马利托，基督教圣徒们被画在岩石上，当地居民们向他们顶礼膜拜，即使现在也依然在那里供奉祭品和举行典礼。祭礼似乎是献给那些图像的（图像被视为魔鬼或邪恶的力量），以便获得某种交易，通常涉及到生育。在20世纪之前的皮姆贝特卡（印度），佛教隐士们利用这些装饰过的岩棚，把他们信仰的佛像添加上去，而不是完全根除旧图像，这就为他们自己的信仰，改造与更新了这些遗址的神性。



史前艺术——尤其是岩石艺术和洞穴艺术，仍然丝毫不差地处于艺术家们创作它们的地方——保持着它的影响，依旧能够体现出精神力量和地方居民所面临的危险。甚至在西方学者们的“错综复杂”的思想中，它也能唤起形形色色的情感，包括从简单的美学快感到敬畏与紧张的感觉。

在玻利维亚高原地区的亚拉克附近，当地艾马拉人朝动物图像抛掷咀嚼过的古柯叶[1]。在科里尼3号遗址上，村民们在装饰过的画板前焚烧麦杆，并向一只秃鹫的图像洒血。一个装满酒瓶子的木箱，以及一些羊毛缨、纸带和旗帜，被埋在这个遗址的石头底下。

(1) coca，南美及西印度群岛所产的一种药用植物。——译者注

第九章　目前的威胁与未来的展望

史前艺术品，特别是岩石艺术作品，从来没有较大规模地流行过。然而（部分因为这种流行性）它的存在正面临着众多威胁。这些威胁不仅来自自然风化，而且（其实主要是）来自人类的影响：污染、意外损坏、过度旅游和对艺术品的蓄

犹他州（美国）巴特勒·沃什地区的岩画画板，显示突出的弹孔。



意破坏。对史前艺术遗址予以详细描述的出版物会加大人类破坏的可能性，而缺乏记载则会使研究者与政府当局更加难以注意并采取措施防止对这些艺术品的威胁。

对岩洞艺术作品的威胁

岩洞艺术作品面临着一些特殊的问题。虽然人们有时努力辟出一些冰河时代的图像（比如法国阿布利·迪·普瓦松岩棚的鱼类浅浮雕或昂格兰河畔昂格勒的野牛浅浮雕），但是大部分破坏都是由于自然原因（比如微生物活动、水流、方解



石的生成和岁月的消蚀)。自从19世纪后期发现岩洞艺术作品以来，人们游览观光的弊端也随之而来：专业人员和游客造成的意外破坏、对艺术品的故意破坏(在法国岩洞里，如蒙特斯庞和加尔加斯，一两个冰河时代的图像被有意地擦去)以及无意破坏——最著名的例子是，出于善意的法国人斯考兹于1992年3月在几个岩洞里清除垃圾和瞎涂乱画，一不小心用一把钢刷去掉了马弗里雷岩洞里的一幅冰河时代的野牛绘画。在田纳西州发现的第一个泥浮雕岩洞于5年前被永久密封了，以防止它那脆弱的图像遭到蓄意破坏。然而，最严重的后果是客流量的压力造成的。近些年来，不得不削减游客的人数，在一些岩洞，尤其是在拉斯科和阿尔塔米拉，鉴于游客造成的污染，游客的数量最终被控制在接近正常的范围以内。

在过去几十年里，我们对各种岩洞气候有所了解，也明白尽可能地维持其平衡的必要。结果很遗憾，新的发现(比如肖维岩洞)可能永远不会对公众开放，虽然人们同意，从长远的观点看，那些仍然允许游客参观的岩洞是"命中注定的"，因为要满足公众观看某些遗产的合法权利，就必须作出一些牺牲。



对露天艺术作品的威胁

岩棚和露天遗址上的岩石艺术作品因为更直接地暴露在自然和人为破坏之下，所以它们面临的问题的范围，远比岩洞艺术作品要广泛。

自然破坏

自然破坏，从每天的腐蚀，如微生物活动与风吹雨淋和温度的变化，到例外的情况，如岩层移位、岩崩、熔岩流（对夏威夷的岩画非常具有破坏性）、地震（至少下加利福尼亚的一个装饰过的洞顶已被一次震动毁坏了）和闪电。鸟巢和兽粪，白蚁穴和某些昆虫（尤其是涂抹淤泥的黄蜂）的巢，在一些地方（比如澳大利亚或巴西）具有相当大的破坏性。植物也可能是一个问题：苔藓的生长范围十分广泛；在南非特兰斯瓦尔，破坏岩石的无花果树的生长可能是对绘画的一个威胁；树叶可能擦到绘画；在气候温和的国家，地面上装饰过的岩石可能被草皮或其它植物所覆盖（虽然这往往保护了岩石艺术品而不是破坏它）。由于灌木丛或森林大火而产生的高温强热可能产生可怕的后果，比如岩石表面剥落（成片掉下来）、烟害、烧焦或甚至完全毁坏，尤其是壁画——虽然在高温情况下，易碎的岩石（如沙岩或石灰岩）表面上的岩画也可能成片剥落。而且，大火产生的灰烬和木炭会污染用来定年的有机物。

左页图：绘于法国拉斯科岩洞里的一条画廊终端的“坠落的马”，定年为约公元前1.5万年。这个重要遗址发现于1940年，1948年向公众开放，但在1963年不得不关闭。过大的客流量——夏季最多时每天2000人，每年合计10万人——对岩洞的小环境造成根本性的影响，导致藻类和细菌的增生。最大的问题证明是游客的鞋子带进来的有机物。这引起了“绿色病”：藻类开始出现在岩洞墙壁上。还有一种更严重的“白色病”：结晶体生长在一些表面上。随后的治理去除了绿色病，却促成白色病的恶化。不过，小心控制是必要的，得到允许前来参观的极少数游客必须对他们的鞋子进行消毒，而且只在岩洞里呆一小会儿，以避免对里面的温度和湿度造成不良影响。



刻画在一块巨石上的类人形象岩画，位于澳大利亚西北部的斯皮希尔文化遗存5遗址上。图中显现这块岩石在这幅作品制作后的某个时间里是如何裂开的，这可能由于某种自然原因，也许是闪电。年代未知。



表现一只动物的绘画，位于巴西皮奥伊地区罗卡·瓦卡的沙岩岩棚里。图中显示动物的后部是如何成片剥落的——这是早期绘画过的碎片(见第136页)必定在它下方的地层中堆积成层的过程。年代未知。

人的无意破坏

当然，火也可能是人们的发明——遗憾的是，有时燃烧是在装饰过的岩棚里或接近装饰过的岩石之处——但是导致严重得多、常见得多的是人为损坏。例如，在坦桑尼亚，一些绘画过的岩棚仍然被用作临时的牛栏，在正午炎热的时候，牛群被赶进那里，拿身体去蹭那些画板。同样的现象，在南非，牛、羊、猪抹掉岩石绘画。而在新西兰，至1929年，牲畜通过摩擦岩壁，已经磨去了维卡·帕斯遗址上的许多绘画。

其它无意的或欠考虑的破坏类型在斯堪的那维亚表现得一清二楚，尤其是位于农场建筑物周围的空地或建筑物多的地区的岩画画板。农民把器械放在这些岩石上或在岩石上拖曳，来自附近公路和小径的尘土与砂砾磨损了岩石表面，汽车尾气和酸雨污染造成严重的腐蚀并使一些画板散裂。最轻的破坏程度是，岩画变得模糊，丧失细节和深度；比较严重的程度是，整个图像或画板消失了或者毁损极其严重，因此再次把它们埋藏起来似乎是目前所能采用的惟一的长效办法。

同其它地区一样，在斯堪的那维亚，大量破坏是由步行人造成的：穿着鞋子在装饰过的表面上行走，或者扬起灰尘，使之牢牢地粘附在岩石表面上。在沙漠



一块画板上的岩画，位于挪威东福尔的埃弗杰斯提恩一处多建筑物地区，不断受到脚和车轮的践踏。年代可能为青铜时代（约公元前1000年）。

地区，地质印痕（见第5章）是通过移走暗色石头，露出底下颜色较浅的土壤制成的，但是蹄子和轮胎同样可以把石头移开，留下浅色的痕迹，保持的时间与地质印痕一样长久。许多地质印痕，例如在纳斯卡和美国的印痕，已被它们周围的

在夏威夷比格岛上的普阿科，一台推土机对一条偏远的“岩画之路”造成的破坏。机器从巨大的木棍图像上碾了过去，其它几个图像被彻底毁坏。创作年代未知。



覆盖在岩石绘画——鹿身上的标记，位于美国犹他州九英里峡谷的拉斯穆森岩洞或木乃伊岩洞。地产所有者对岩石艺术品故意破坏的事例决非少见，他们通常给艺术品加上特殊标记，以阻止人们参观。



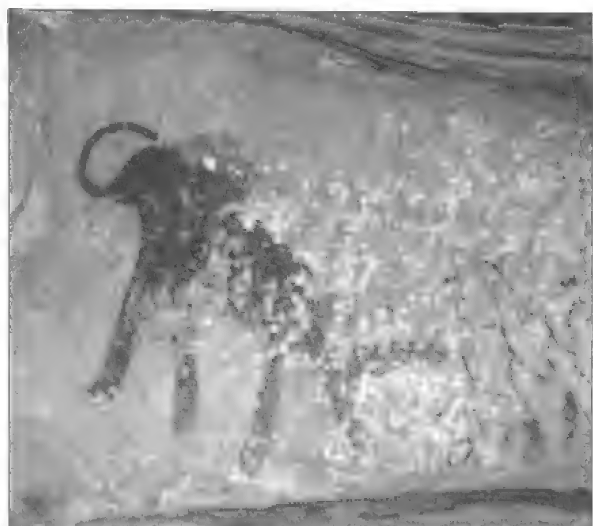
涡状形痕迹（见第109页）破坏了。

对艺术品的蓄意破坏和盗窃

然而，如果同蓄意破坏艺术品与在艺术品上乱涂乱画相比，或者同美国一些地区对岩石艺术品的盲目射击（从公路干道上看到的几乎每一个岩石图像，都照例布满了弹孔）相比，甚至这种轻率做法也变得无足轻重了。盗窃也是一个令人头痛的大问题。例如，威斯康星州的戈茨霍尔遗址近来被图谋不轨的盗贼破坏了，他们携带着一把坚硬的锯子，企图切割掉部分图像。1993年，盗贼用凿子从玻利维亚库伊瓦·德普马马亥窃走了一幅黑色的岩石人物绘画，人像高35厘米（约14

英寸）。一些带有岩画的小圆石是从不列颠哥伦比亚省哈特利湾附近一个偏僻的遗址上偷来的。

合法地把岩石艺术作品“转移”到博物馆一度十分常见，尤其是在南非。例如，在夸祖卢/纳塔尔的伊布辛加塔遗址的绘画精品，目前是在一些变得松垮的岩石板上。大概是为了迎接英国王室于1947年的来访，在1946年对这个遗址进行了采矿和爆破。这些石板现在收藏在一家博物馆中。已知这样的事例最早发生在1878年，当时“骑步枪手会”的成员“切割带图案的石板，出售给博物馆”。在南非博物馆里，有许多绘画或雕刻的厚石板（有些显示出炸药造成的炸洞）。无可否认，被转移的艺术品整体上保存完好，但是在遍及这个国家的岩棚中有无数



布须曼人所作的大象绘画，位于南非纽卡斯尔行政区的克利福德。遭步枪射击而毁坏。

下图：这幅现在声名狼藉的图画是由旅行家埃米尔·霍卢布[1]发表的，他于1887年把200多块南非的雕刻石板带到了维也纳，用锤子、楔子、火和水粗暴地清除它们（具有讽刺意味的是，他“保留”了出自一处遗址的一些艺术样品，而这个遗址在20世纪的时候由于采矿而基本毁灭了）。

[1]霍卢布（1847—1902），博物学家，曾游历中南非，搜集了各种宝贵的自然历史收藏品，并将其捐赠给欧洲的博物馆和学校。——译者注

禁止触摸!

绝不能触摸史前绘画，因为它们使用的颜料通常是脆性的，会被擦掉，更何况微量的油脂、污垢和汗渍会通过触摸转移到作品上。然而，一些从来没有幻想过要触摸艺术画廊里的图案的游客，似乎却对戳一下精致得多、宝贵得多的岩石上的图像毫无顾虑。甚至更糟糕的是，那些遭受伤害的岩画，尤其是那些位于地面上的岩画，由于不断受到脚的践踏，已经变得模糊不清。例如，一条贯穿夏威夷阿纳胡·奥马鲁岩画遗址的脚印痕迹，已经磨损了许多图案，只留下两边岩壁的图像——而这是赤脚干的!

在一些地区，尤其是在中国，摹拓岩画仍然是一种常见的活动，这样可以得到相当精确的复制品，但是——正如在中美洲的石柱上或在记载历史的墓碑上所看到的那样——这种做法最终甚至会破坏最坚硬的石头，会磨损图刻的边缘，还可能改变冲击层沉淀物的化学成分，而这些沉淀物说不定能够证明对测定最接近的年代是有用的。许多用于摹拓的物质（蜡笔、墨水、颜料）在岩石或岩画上留下了残渣，这是显而易见的。例如，在阿拉斯加东南部弗兰格尔山脉的岩画海滩，每年都有几千名游客受到积极鼓励，前去摹拓作品。于是最受欢迎的一些岩画褪了颜色，并因反复利用而受到磨损。在一些遗址上，比如加拿大的纳奈莫，在约克郡的勒克雷·穆尔的万字饰石碑或夏威夷普阿科的岩画遗址，采用的一种解决方法是：提供主要图像的具体复制品，供摹拓迷们使用。然而，一些研究者担心，这也会促使游客们产生摹拓的想法，使他们能够完善自己的技术，从而运用到真正的岩画上。因为制模（最初用石膏，后来用胶乳和硅树脂）导致岩画褪色或表面物质脱落，现在也不再这样做了。也许除了彻底毁坏或盗窃之外，最严重的破坏方式就是刮擦了。



类似动物的生物岩画，位于加拿大不列颠哥伦比亚省纳奈莫。年代未知。实际上这个公园提供其中一些图像的副本，游客们应邀制作摹拓品[1]，以防进一步破坏那些原作。

(1)摹拓品，将纸放在一个凹凸不平的表面上，然后轻轻地用木炭或粉笔等标记摩擦纸产生的印象。——译者注

中国北部贺兰山的巨大的“面具”岩画。创作年代未知。岩画上可以看见20世纪80年代因制模而留下的严重破坏痕迹。

在世界某些地区，刮擦岩画是一个重大问题。例如，在复活节岛上阿胡·罗埃的这些图像已经被当地的业余导游们毁坏了，他们用石头三番五次地刮擦它们，以使游客们能够清晰地用照相机拍摄下来。





位于葡萄牙科阿河谷加拿大·多因弗诺的岩石雕刻作品（尤其清晰的是一头野牛，即野生公牛）。在图中背景下，可以看见一座正在建设中的水坝，它威胁到科阿河的雕刻作品，会把它们淹没在100米（300多英尺）深的水下。

个丑陋的疤痕。在南非的一个农场中，有一件沙岩石块上的绘画，嵌在一处村舍的墙壁上，我们也知道有些雕刻作品还处于一些私人的花园里以及贴附在壁炉上。

把岩石艺术作品从原来的位置上移走可能是正确的做法，如果这是保护它们免受建筑、开矿、采石、修路或洪水等彻底破坏的惟一办法的话。在许多地区（远至美国西北部、葡萄牙和西伯利亚）存在着大量例子：数不清的岩画淹没在水库底下无影无踪了。幸运的是，1995年11月，在世界各地的岩石艺术专家和考古学家们展开了一场有力运动之后，葡萄牙东北部科阿河谷的岩画避免了这样的命运。

游客破坏

那些遥远的或难以到达的岩石艺术作品，比起处于或接近于发达城市地区的遗址上的作品，显然要安全得多。例如，在亚利桑那州菲尼克斯市的一个市政公园——南山，1991年对401块岩画画板进行了一次新检测——1964年对这些画板进行过测量并拍照。结果发现，77.8%的画板没有明显的变化，但是其余的（几乎占1/4）已经遭受破坏：9.9%被转移（几乎是整块石头被搬走，岩画的局部破裂），4.4%被故意损坏，3.2%被整修过，2.7%成片剥落或破碎了，1.2%遭到枪

击，而0.4%覆盖着苔藓。如果考虑一下地理位置，问题就清楚了：轻易可以到达的遗址受损坏的可能性大约是那些难以到达地区的3倍，而发达地区的遗址受损坏的数量占最大比例，正如人们想像的那样。在南非德拉肯斯堡山恩德德马峡谷的岩棚里，对几千幅绘画图像做过一项详细调查表明（1988年），在15年里，自从一次较早的调查以后，艺术作品的损坏和丢失（褪色和剥落）的增长趋势令人担忧。这主要归咎于为数众多的人在这些岩棚里宿营——具有讽刺意味的是，他们被吸引到这个先前未参观过的地区，是由于哈拉尔·帕格所作关于该岩棚艺术作品的著名专著。如果以这种速度损失下去，那么不到100年，在这些壮观的大型遗址上将不会留下任何绘画作品。

美化图像

几个世纪来，尤其是近几十年来，为了记录史前艺术或为了拍照而美化艺术作品，岩石艺术研究者们开发并使用的大多数技术，现在在世界大部分地区已被禁止应用了，因为它们的破坏后果已变得明显可见。例如，步日耶对岩洞艺术作品的“直接临摹”法（见第2章），包括当步日耶用铅笔或蜡笔临摹这些线条时，助手们用于覆在岩壁上的花商用纸和米纸[①]之类薄片，不可避免地会使一些地方（如在现代宏观照片中看到的那样）的艺术作品受到轻微的损伤。这个方法现在被保持（塑料）薄片稍微离开岩石一点的方法或从照片上临摹的方法取代了。

有一种广泛流行的做法（尤其是在印度），也是弄湿岩石绘画，使它们在照片中更加清晰可见，但现在人们对这种做法持反对态度。即使使用蒸馏水也不合适，因为它最终将在一些画板上生成不透明的涂料，或者将激活岩石上大量可溶解的



纳米比亚著名的“白人女士”绘画，虽然用一个铁栅栏保护起来，但游客们朝它扔啤酒瓶和可乐瓶，糟蹋败坏画面。

①米纸，用于裹食物，本身可食。——译者注

在一些地方，比如美国犹他州巴里尔峡谷的格雷特画廊，如图所示，煤油似乎在某个时期被用来美化绘画中的类人图像，以便提高摄影效果。这幅艺术作品本应定年为公元700-1200年，可是由于用过煤油，根据对颜料的放射性碳素分析却测得一个荒唐的久远年代(32900年)。在津巴布韦马托珀斯的班巴塔有一些绘画，实际上它们被一层看起来像电动机润滑油的涂料删除了——人们试图用这种办法来延长它们的寿命，却弄巧成拙，徒劳无功。





美国亚利桑那州的石化林，一项1978年的实验把人工沙漠岩漆置于这些岩画之上，结果不堪设想。它原本意味着覆盖损毁的岩石表面并对艺术作品加以美化，但这些人工岩漆却比它周围的天然岩漆暗得多，具有一种光泽，覆盖住了一些图形。尽管出于最善良的本意，但这种干预对岩石艺术作品而言，比具有合理因素的天然恶化进程会产生更长远的后果。

盐类物质，致使它们和其它矿物质或颜料发生反应，导致岩石表面呈白色风化状。此外，潮湿可以改变铁一样牢固的颜料颜色，或者可以使这些颜料膨胀并导致它们位移。因此，其结果是绘画作品褪色、变形、或者被可溶于水的矿物质薄层所覆盖。

图像的粉化[①]（要么为褪色的壁画描出轮廓、要么将粉末填入岩画之中）至少可以追溯到19世纪早期，已成为最常见、传布最广的做法之一，但是现在在世界大多数地区被禁止使用。白垩不仅不好看（经常应用不当——如果它不能被人清晰看到、以便拍摄的话，那所做的白垩处理就不适当），而且还污染雕刻表面的铜绿，从而歪曲通过诸如阳离子比率定年法或放射性碳素定年法获得的定年结果。白垩似乎永远长存——一些美洲沙岩岩画在35年前曾用白垩描画过，至今仍然保留着那些标记——而且，根本不可能从许多表面去除掉。这使得人们把注意力转向这些遗址，否则这些遗址便难得受到关注。

①粉化，镀层和基体之间形成一种疏松粉末的镀层表面缺陷。——译者注



用白垩描画过的岩画，位于复活节岛的阿胡·罗埃。这样的损坏——为了使艺术作品更加清晰可见——是游客与充当导游的岛民们共同造成的。

在整个岩画画板上运用白色树胶水彩画颜料同样不雅观（虽然在欧洲的某些角落仍然在使用这种方法来美化图形），并且很长时间也不会消失，甚至在清洗掉之后，情况也依然如此。无论如何，所采用的“可降解”化学材料对于岩石的地质化学方面有可能后患无穷。

较早期的岩石艺术研究者使用这些方法保存和美化岩石艺术品，因为他们不知道别的更好的办法。如今，人们普遍接受了这样一种观点，即采纳的任何保存措施必须是可逆的，必须是在完成以后仍可以长期监控的。简单有效的方法是使游客比较难于接触艺术画板——通过安装木板路，在岩棚之前仅仅营造斜坡，或



在昆士兰州（澳大利亚）卡那封峡谷的大教堂岩洞的岩棚走道。这样的走道为游客们提供一个清楚观看艺术作品的视角，又能使他们处于安全距离之外，防止他们在岩棚地面行走掀起的灰尘，并且不会对这个遗址造成结构性破坏。

填埋或除掉立足的地方或凸出部。最重要的是不能允许任何物质——不管是能否被生物分解——与岩石艺术作品接触（除了水，在艺术作品天然暴露在雨水中的情况下，如许多带有岩画的道路），因为我们不可能保证可能产生的地质化学反应（尽管微乎其微）将不会影响未来几个世纪里开发出来的、无疑更复杂的分析或定年方法。

是着色，还是不着色?

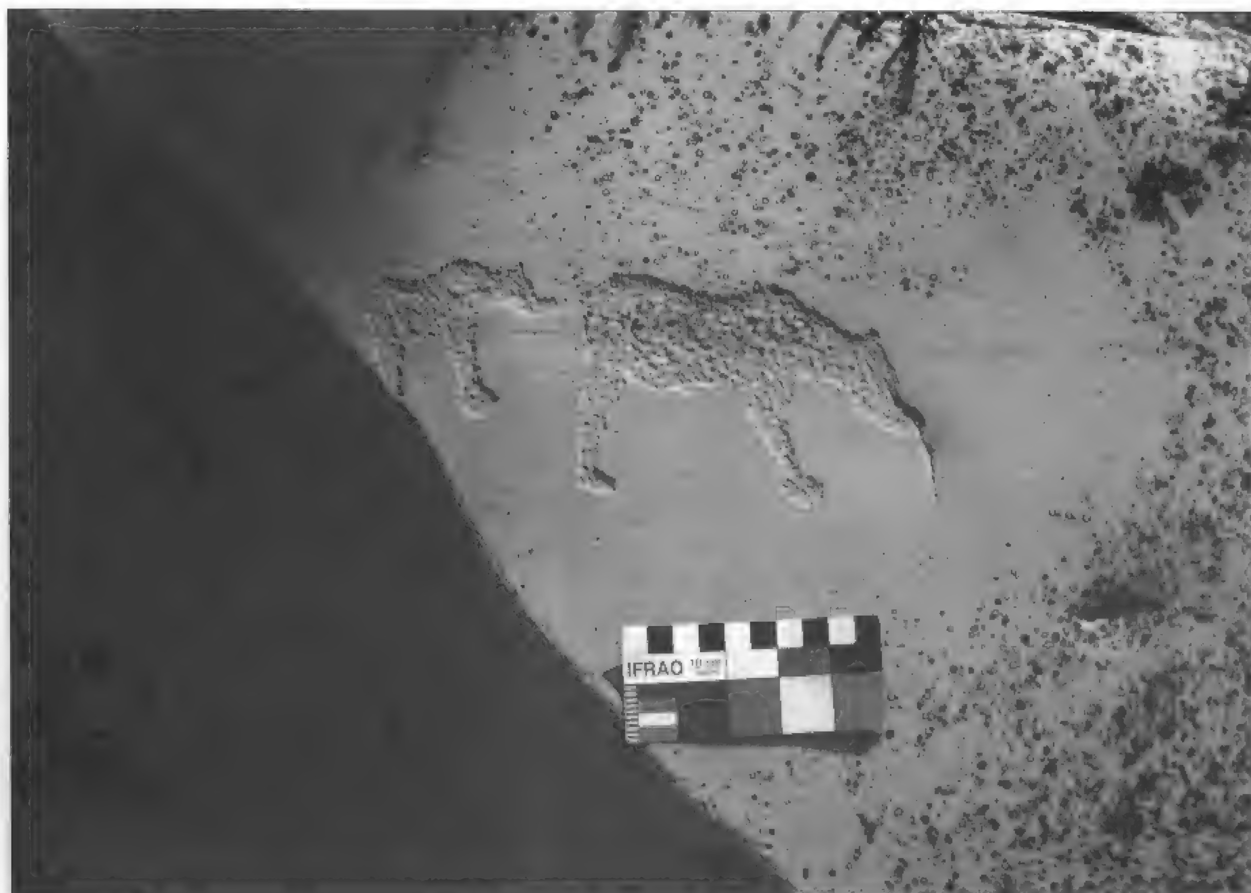
一种现象——如今主要局限于斯堪的那维亚——仍然是某种争论的主题，就是为了方便公众观看而对岩画着色的行为。在几个重要的岩石艺术地区，比如在瑞典的布胡斯省和挪威的阿尔塔，最容易接近、最壮观的画板中有一定的百分比被涂上了红色颜料。这种做法既有肯定的一面，也有否定的一面。最显而易见的好处是它可以使大量一流的岩石艺术品为一般公众所看到。但公众的眼睛不易辨别未着色的岩画，如果是在倾斜的阳光或夜间照明的情况下（除了在仅有的几段时间，许多通常十分浅淡或生了大量铜绿的岩画才完全清晰可见，虽然降雨有时可以提高它们的可见度），他们又可能不愿意或不能访问这些遗址。与世界许多其它地区的岩画不同——如北美的岩画，在周围暗黑的岩石背景下十分醒目——斯堪的那维亚的未着色岩画在正常的光线下实际上是看不见的，对于未受过训练的眼睛来说，尤其如此。

为公众（包括残疾人，他们也有权一睹人类遗产。由于设计良好的木板走道，他们可以到达许多遗址）提供着过色的、有限的岩画样本还有另一个好处，即它会制止公众因受到诱惑而使用粉笔、颜料或——最糟糕的是——刮擦来美化这些图像。斯堪的那维亚的哲学是，通过为公众提供或"牺牲"一件艺术品的样本，而大多数遗址则既不着色也大体上不接受参观，于是得到了较好的保护。大多数游客只要尝个新鲜就心满意足了，并不觉得有必要看到每一个例子。

一个较深层的因素是许多岩画画板位于建筑物多的地区，比如农场建筑物周围的空地或私人住宅的花园里，这特别表现在斯堪的那维亚的某些地区，比如挪威东福尔郡。在大多数情况下，因为几乎看不见艺术作品，所以往往直到建筑物耸立起来后它们才被发现。人们觉得，给这些图像绘上颜色有助于通过强调它们的存在来保护它们，提醒当地人小心谨慎、充满敬意地对待它们。这在一个理想世界里将是有效的。但遗憾的是，群众毕竟是群众，总是有些人执意在建筑区中的艺术作品上走路，或者更差劲的是骑着自行车、摩托车或开着拖拉机等从

阿尔塔（挪威北部）的麋鹿岩画，表现着过色和未着色的图像之间的差异。然而，所有未着色的岩画决不像这幅图画一样清晰。年代未知。





阿尔塔（挪威北部）的岩画熊，未着色，在斜射的阳光底下清晰可见。年代未知。

作品上面经过。所以在艺术品遭受损失或受到威胁的地方，比较明智的做法可能是在记录下来作品之后，用泥土覆盖住这些画板。

给岩画着色的做法也有坏处。首先，由于我们不知道岩画原本是否上色，或者如果知道，也不知道它原本上的是哪种颜色，所以这种做法可能造成对艺术作品的一种错误印象。即使它们始终未经着色，有一点也无疑是真实的，这就是它们最初恐怕是清晰可辨的（当在一块深色或甚至浅灰色的岩石表面进行新的雕琢的时候）。无论如何，我们知道，冰河时代的雕刻品、玛雅石柱、希腊神殿和中世纪的教堂，起初都是用明亮耀眼、金碧辉煌的颜色绘成的，但我们并没有这样的冲动，即为了使它们更清晰地展现在今天的游客面前而重新给它们着色。

运用颜料是备受关注的更深层原因。过去的一些颜料可能对岩石有害，污染它的铜绿，并且在这些颜料逐渐消蚀的时候，它们会脱离岩石表面。无论如何，挥舞着画笔的那个人必然把一种个人的、主观的理解强加于这些图像之上——在画板上经常存在一些小错误或有缺陷的例子。有些专家担心，这种活动可能鼓励人们根据"如果权威可以做，那一定可以接受"的逻辑，自己给其它遗址上色。

斯堪的那维亚的岩画起初用苔藓清除剂擦洗，并在两次世界大战之间涂上了颜色——当时没有人知道任何更好的办法，也没有人预知今天的分析方法和定年技术。既然破坏已经造成，为了公众观看而定期给这些遗址重新上色，就几乎无人反对了。然而，由于这里有大量杰作可供游客一睹为快，不再有任何需要，也没有理由对更多的样品或新近发现的岩画上色了。在过去几年中，斯堪的那维亚开始形成一种舆论，即应该停止这种做法，除了对已经着过色的遗址加以润饰。最近出版的一本小册子（关于挪威北部雷克尼斯壮观的大型动物雕刻）的结尾是这样说的："许多人希望通过着色使这些图画清楚一些。但是那些目睹过岩石上闪闪发亮的动物形象的人将会理解，为什么我们选择让它们保持石器时代人类的原初笔画。给图画着色堪与给一只动物塞进填充物以便展示相比，虽然比较容易观看它，但看见的也许是某种东西而非一只活生生的动物吧？"

处于危险之中的便携艺术品

发掘出土的便携艺术品要求正规的保存程序和博物馆保护。它们处境之所以危险，首先是由于窃贼们进行盗窃以满足疯狂的收藏家们的定购；世界上受战争蹂躏地区的一些博物馆已遭洗劫或破坏，即使在和平地区，博物馆的空间和资源也不敷需要。然而，尚未出土的便携艺术品却面临着抢劫者、盗墓贼和肆无忌惮的文物商们的持续不断的、越来越大的威胁，这些人活跃在世界许多地区：北美的非法猎人从遗址上抢夺明布雷斯陶器和其它精美的器皿；中美洲和南美洲的盗墓者因贪求黄金而打碎并遗弃了考古学上价值连城的物品；欧洲的宝物追寻者，用金属探测器武装着自己；还有变卖非洲和亚洲古董的无法无天的商人。这个名单是没有尽头的，平心而论，问题在于商人们、拍卖店、收藏家和那些折价收购这些物品的博物馆，正是他（它）们滋养和怂恿了这些病毒。

锡潘事件

1987年，秘鲁北部的一群村民在莫切文化（公元1–8世纪）的一座王陵中挖出一个古代宝物储藏室。几麻袋黄金、白银和镀金的铜器以及一些陶制容器，遭盗墓者洗劫。在盗窃期间，许多其它陶器被打碎，残缺不全。很快，在盗墓者之间爆发了争吵，其中一人向警方泄露了秘密。警方要求一位当地的考古学家和一位博物馆管理员沃尔特·阿尔瓦检查那些从一个盗墓者家里没收的黄金和白银藏品，包括美洲虎和战士的图像、镀金的大花生项链、金面具和镶嵌着绿宝石的筒管状耳饰、天青石和珍珠母。这些物品的来源最终追踪到锡潘的一个古代泥砖金字塔墓冢。

阿尔瓦曾为保护秘鲁的古文物苦战了10年，却未能制止这场显然为近几十年来最重要的考古发现之一的洗劫。他至今没有意识到这个发现已经激起了一场“秘鲁淘金热”，也不知道从这个遗址上盗走的许多古器物已经走私到英国和美国，在那里卖给了富有的艺术品收藏家和商人（虽然大多数似乎在一些富有的、秘密的秘鲁收藏家手里）。

美国海关特工人员开始从事一项针对走私活动的秘密调查。1988年3月，他们对加利福尼亚南部的一群显赫商人和收藏家们的住宅及生意进行了武装搜查。这次对史前古董所进行的前所未有的查封震惊了艺术界。但他们在对被盗古器物归还秘鲁所做的努力却不太成功，因为那些受到突袭的人中有些人和海关合作，移交了涉嫌的宝物；其余的人则采取“发现者即保管者”的态度，挑战查封的合法依据，对犯罪行为进行辩解。美国法庭所做的一项有争议的判决导致警方查封的近2000件物品（其中一小部分是来自锡潘的黄金）中，只有250件归还了秘鲁。

与此同时，阿尔瓦尽管受到死亡威胁，担心自身安全，但还是在遗址上



大卫·瑞特纳姆是一位美国商人，卷入了锡潘事件，他正得意洋洋地摆着一副姿态，手拿着从这个遗址上掠夺来的一颗金花生。



进行了发掘，发现这不是单个的莫切墓地。如预料的一样，这是包括一些显贵人物的大墓地，至少有三个墓冢，所藏金银的数量比新大陆任何其它墓冢都要丰富，并且毫发未损。为防备盗掠者，不得不在遗址派驻武装警卫。

尽管锡潘的首次发现命运不济，但这个事件却提供了一个重要的先例，提出了关于国家财富私人所有的关键问题，并在美国历史上首次确立了对走私史前艺术品的定罪。它还引发了一场关于有意利用盗掠物品获取过去信息的道德争论。许多考古学家认为这样做是不道德的，但是那些卷入锡潘事件的人却觉得有义务记录这些物品，尽管对其获得途径表示悲痛。

1990年，美国海关宣布，禁止从锡潘地区进口任何考古物品，并且明确宣称，它将没收任何未带秘鲁政府文件（证明它是合法离开秘鲁的）的古器物。

锡潘的一座武士－祭司墓中的黄金耳饰和绿宝石，描绘一个人、一只鸭子和一头鹿。

彼得伯勒的白色大象

20世纪80年代，加拿大彼得伯勒的岩画遗址附近建起这座由混凝土、金属和玻璃构成的巨大建筑。在加拿大保护学会（CCL）的竭力推荐下，这座建筑终于作为岩石艺术品保护的典范而名扬世界。直到最近，关于它造成的严重损坏却只字未提。

在这座建筑的规划中，不仅缺乏明确的目标，而且这座建筑——它的造价近80万加元——可能就根本没必要建。加拿大保护学会确定，这个遗址由于冰冻作用和几种藻类植物的生长而日益恶化。它建议把主要的岩画遗址用一座保护性建筑包围起来，以抵挡雨雪和画板表面的水流，从而抑制海藻的生长。蓄意破坏文物的行为也作为一项危险被提了出来，尽管在这个偏远遗址上已安装的栅栏排除了这个因素（无论如何，没有一个岩石艺术遗址绝对安全，可以免受蓄意破坏。因此，在一处受损最小的偏远遗址上，为什么借保护之名而非要把它圈起来不可呢？）

令人难以置信的是，建造这座建筑的决定是在详尽讨论了所有其它可能的情况下才付诸实施的。其实有非常简便节省的办法，如移走树木，因为树木的阴凉会促进藻类的生长（在当地气候条件下，藻类生长十分缓慢）；用某种方式在每年冬天遮蔽住岩石，以防止积雪和霜冻的损害。人们有一种印象，执行一项深思熟虑的决定，应以很大的代价，采用富有魅力的、高科技的解决办法，从而发出一个令人有深刻印象的明确信号——加拿大致力于保护岩石艺术。

不幸的是，建筑过程本身对遗址造成难以估量的破坏。举例来说，这座建筑完全建在装饰过的岩石之上，然而令人难以置信的是，关于这个遗址是否有能力承受这样一座巨大建筑的重量却不受伤害的问题，竟然没有发表过什么言论，也没有关于这条有装饰的道路及其地质物理条件的负重信息。该遗址东北端有一道岩石裂缝在明显加宽、加深，在最近5年里变得尤其引人注目，也许这座建筑的重量是裂缝加大的一个因素。与此类似，防水也不到位，水和冰在冬季大量渗入进来。

在建设过程中，这个遗址用一层麦杆保护起来，上面覆盖着一些胶合板，依次，这些薄片上又覆盖着塑料薄片。然而，麦杆被闪烁的电焊火花点燃，在一处着火点使用灭火器时又造成一大片白污，在八九幅岩画上仍然可见。在这块岩石的东北端，一部运输泥土的车辆在不上蜡的岩画上（20世纪60年代，这座建筑物内部的岩画大都填充上蜡笔，不久以后，这样的活动被禁止）造成了许多明显的长刮痕。

尤其在夏季，游客发觉在这座建筑物里缺乏新鲜空气，闷得难以忍受。更令人惊讶的是，对于二氧化碳含量没有任何监控，而这可能损伤岩石的表面。四面水泥墙有许多地方开裂，各种矿物质从裂缝中渗入，湿气不断涌进，水



坐落在安大略湖（加拿大）彼得伯勒的岩画遗址上的大建筑物。

滴从屋顶的漏洞落下，在金属作品上出现广泛的锈斑，颜料严重剥落，水滴掉在雕刻过的人行道上。因为没有降雨对其进行天然清洗，这块岩石总是很脏，全体职员不得不用柔软的画笔和吸尘器来清洁它。

简言之，仅仅10年之后，这座建筑物就处于恶劣的状态中，这里的艺术品面临着日益严重的威胁。从观光客的角度看，情况甚至更糟：6年多前，在距这个重要的岩画遗址一定距离的地方要建一座游客中心，为公众提供关于阿尔冈纪文化和岩石艺术的信息。这意味着要有电影放映厅（放映一部名为"岩石教学"的电影）、自助餐厅、礼品店和其它设备。但那里仍然空空如也，游客们不得不完全依赖可怜的公园路标和一些有关他们所需信息的单页宣传品。



右图：这儿可以清楚看到一部运输泥土的车辆在一些彼得伯勒岩画上留下的刮痕，而水和冰则是从外面漏进来的。

下图：彼得伯勒岩画遗址的局部，显示未经上蜡的图像和在20世纪60年代（在这个时期，没有人知道更好的办法）用蜡笔画过的图像之间的区别。



人为的重大干预

一些年来，某些出于善意的保护岩石艺术的重大方案产生了灾难性后果。其中最严重的一个后果是筑起巨大的建筑物，罩住了岩画所在的岩石。例如，20世纪60年代在俄罗斯卡累利阿的彼索维·斯里德吉造起了一座丑陋的混凝土建筑，现在已一片狼藉：窗户破碎，里面的岩石积满灰尘、肮脏不堪；恶意破坏艺术品的人随便闯入，胡乱涂鸦。

样子相对不怎么难看、但同样具有破坏作用的是20世纪80年代在加拿大彼得伯勒岩画遗址附近竖起的建筑。这座建筑物必然破坏这处遗址的氛围。把岩石同外部世界隔离开来，造成“死气沉沉”的气氛，使它变成博物馆展示。从这个例子以及其它类似遗址的例子可以清楚地看出，用建筑物圈住一处岩石艺术遗址，显著地改变了它的自然环境。保护一处遗址免受人们认为有害的自然作用的进程，也同时是把它从或许有助于它的保存的自然进程或自然条件下隔绝开来。更糟糕的是，引入一个人工环境，有可能导致新的保存危险。我们不知道对岩石艺术的这种严重的环境干预会造成哪些长期后果，而这些艺术作品已经在几个世纪或几千年的自然侵蚀中留存下来，它们多半与其周围的自然环境保持着平衡状态。圈起一个遗址，赋予它们博物馆藏品的身份，把它们同其自然背景分离开来，这就不可避免地改变了它的文化意义。这些博物馆变成了坟墓。

20世纪60年代，在俄罗斯卡累利阿的彼索维·斯里德吉岩画上方及附近修建了这座丑陋的混凝土建筑。

1989年，在瑞典布胡斯省阿斯莫伯格特有个绝望的尝试，就是封套住一块岩画画板。与彼得伯勒遗址有所不同，由于附近交通、（大概还有）酸雨以及水流的





污染，这块画板处于可怕的条件之下。人们在画板上方或周围建造了一座木头和塑料建筑，但是这严重改变了该遗址的小环境：这个地方变得像个温室，里面的藻类植物大量生长。而且，建筑物阻止雨水清洗岩石，引起土壤和树叶大量堆积，却对阻止酸液的流淌毫无作用。1996年，这座建筑被宣布为一个失误，并将它的屋顶与墙壁一并拆除。与阿斯裴伯格特的另一个画板一样，保存这件独特的艺术品的惟一可行的长远解决方法就是把它重新掩埋起来，让它会拥有更好装备的未来保护者们处理。

这座建筑物建于1989年，位于瑞典布胡斯省阿斯裴伯格特的一块岩画画板上方，1996年，由于认为它是一个败笔而被拆除。这个画板被埋了起来，直到将来可能发现某种解决其"病痛"的方法时再作处理。

未来对史前艺术品的保护

澳大利亚土著居民过去常常运用简单有效的方法来保护一些装饰遗址上的艺术品。在金伯利的一处岩棚，他们用蜂蜡制成一道滴水线来转移雨水，以免损害一幅绘画。在许多地区，他们在多雨季节收集三齿稃草，并把它们堆在岩石表面，上面压些石头以使这些植物呆在适当的位置，防止雨水落在画面之上。今天，保护性的措施更为复杂。

对史前艺术品的目前研究或长远研究在于保存和记录，这两个方面的工作都需要不断加以改进。记录在目前要尽可能地完整，而不像过去那样具有高度的选择性。无论是便携艺术品图像还是岩壁艺术品的图像，都在被数码化，储藏在数据库当中。在记录与研究岩石绘画或在为便携雕刻作品制作精确的、客观的、机

世界上最遥远、最难以进入的岩洞艺术遗址——罗特·科斯凯（法国）。它的入口如今已淹没于水中，只能在潜入海里35米（115英尺）深后才能到达，然后通过一个长约150米（约500英尺）的极为危险的（有时是致命的）隧道。1994年，5个人闯了进去。幸运的是，他们仅仅是去看看，但是他们可能毁坏了艺术作品或到处乱涂乱画。这张照片显示一些“丢失”了手指头的手模印图案，上面重叠着颜料标记。





1995年2月3日，葡萄牙维拉诺瓦·德弗兹·科阿的孩子们进军市政厅，要求保留这个地区新近发现的但受到一项重大水坝工程威胁的岩石艺术作品。这是世界上首次为岩石艺术作品举行的游行。

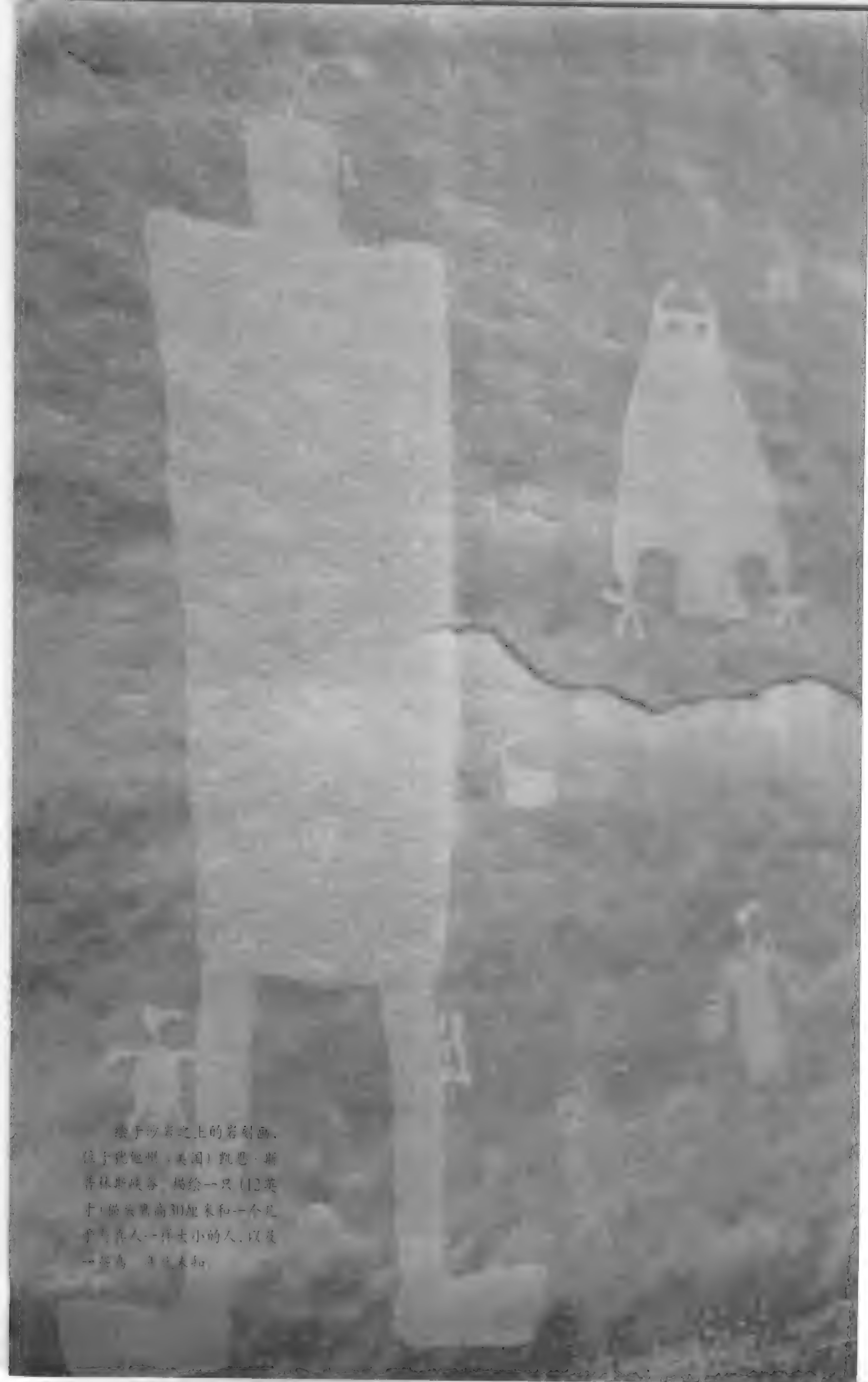
械性的“摹图”当中，摄像机和计算机的修复功能证明是无可替代的。为了达到保存目的，最脆弱的或受到严重损坏的遗址正陆续关闭或掩埋起来，但是其它遗址则正在以更适宜的旅游方式加以保护。例如，修建人行道或看台。在一些场合，公众不能参观那里的遗址，因为污染或仅仅因为难以到达，或因为已经做了全面的仿真。一个著名的例子是法国拉斯科岩洞Ⅱ。这个岩洞于1983年开放，大约每年接待30万名游客。其它岩洞（如阿尔塔米拉和科斯凯）的类似仿真建设正在准备之中，而拉斯科岩洞的一个虚拟真实的版本已经可供使用了。新技术无疑对公众认识他们承继的遗产会做出越来越多的贡献，从而减轻对真实遗址的旅游压力。用同样的方式，正在制作精确的岩画和雕刻的三维复制品，人们根据立体摄影术和电子测量技术作画，无需与岩壁接触。作为成果的复制品，由聚合体和丙烯酸树脂组成，具有适当的色彩和质感，是在博物馆、画廊和学校对史前艺术进行巡回展览或永久展示的理想替代品。

仍然存在的主要问题可能是对艺术品的故意破坏问题。虽然已经采取了一些保护遗址的措施，比如栅栏等等，但并不能真正防止恶意的文物破坏。

在岩棚或露天遗址上瞎涂乱画是某种争论的主题。一方面，这些涂写很难用物理方法加以去除（而且这样做会损坏它们下面的艺术作品或影响遗址的科学意义）；另一方面，如果它们的年代是已知的（一些已有几个世纪之久），涂写可能提供关于铜绿、腐蚀或风化速度的有用信息或者（取决于它们的地理位置）关于

方解石或岩漆的生长速度的信息。然而，一般说来，大多数人也许会有共识，就是现代的胡乱涂写有损作品外貌，应该尽可能予以清除。最佳的补救方法首先是阻止瞎涂乱画，关键在于教育而不是对永远不完善的遗址进行安全保护。在世界许多地区，尤其是在人们强调岩石艺术作品如何珍贵和独一无二的地方，解释性的木牌起到了积极作用。举个例子，在犹他州，一些木牌提出有力的观点：正如人们不想触摸或丑化画廊里的图案一样，人们应该对史前的米开朗基罗们和毕加索们（其作品是在岩石上）怀有同样的敬意。

但这些都是短期措施。这个问题的真正答案是一种长期责任，把信息传递给各个年龄段的人们，尤其是学童，告诉他们这是一种脆弱的、无价的、不可替代的资源，它需要受到珍爱并保留给后代。与此同时，要对那些仍然把艺术品视为神圣或具有重要意义的任何土著民族表示尊敬。许多岩石艺术协会，最著名的是在新大陆和澳大利亚，在这次“远征”中已经扮演并继续扮演着一种无可替代的角色。1995年，葡萄牙科阿河谷的当地学童为拯救“他们的”雕刻遗产，阻止大坝工程建设的举动充满激情，令人称许，这是一种鼓舞人心的标志，预示着未来的希望。这些青少年（有些人的父亲甚至受雇于大坝工程）在一份请愿书上收集了几十万个签名，组织群众野营，举办音乐会及其它活动，张贴运动海报，制作徽章和T恤衫。在世界上首次为岩石艺术作品举行的游行当中，他们举着旗帜，唱着圣歌，进军维拉诺瓦·德弗兹·科阿市政厅，要求保存他们那里的雕刻作品。如果在世界范围内，我们能够为尊重和保护人类共同的遗产而付出哪怕是一小部分这样的激情，那么尽管面临着各种威胁，史前艺术也将会有美好的前途。



绘于砂岩之上的岩刻画，位于犹他州（美国）凯恩·斯普林斯峡谷，描绘一只（12英寸（約合黑高30厘米和一个几乎与真人一样大小的人，以及一些鸟、羊、水和。

后 记

不是所有的（史前艺术作品）都被视为“神圣”和充满灵性……（I）告诫是：不要在每一处岩石艺术遗址和每一种岩石艺术成分中寻找宗教的、神圣的以及神话的意义。

克莱门特·梅格汉

任何宏大的、统一的理论或简易的、无所不包的解释都不能涵盖史前艺术。这种艺术形式包含几十亿个标记，遍及世界每一个地区，跨越至少4万年（可能几十万年）。它包罗万象，从穿孔挂饰到结构复杂的金属制品，从圆点儿或杯状标记到复活节岛的雕塑和纳斯卡的图像。有些遗址只包含一件艺术品或一个图像，而其它遗址则包括几千个。有些艺术作品似乎属于个人，而另一些则属于公众。我们从一些地方（如澳大利亚）得知，许多图像是多功能的。史前艺术遗址的种类多样，相当于现在的住宅、教堂、神殿、操场、学校、图书馆、俱乐部和会议厅。它们构成普通百姓生活场所的一部分，与自然环境融为一体，作为重要的景点，有时同人们的视域与所占地点联系在一起。

这些图画的意义只向那些擅长于解读它们的人，也就是那些属于同一文化的人显示，但他们都早已作古了。所有解释的努力都不得不依赖于现代的行为和画

意大利卡伯·迪蓬特的肯莫巨石之一，上面有动物（大多数为鹿）和匕首（与实物一样大小）的岩刻画，年代可能为公元前第3千年纪。



面之间的联系，依赖于“类似的古代绘画所反映的类似的古代行为”这样的假设。一些解释看起来比其余的解释更可行，或更好地建立在民族学或民族史证据基础之上。但关于史前艺术品的意义，任何假设都不能完全确保正确无误。无论如何，随着光阴流逝，传统将会丢失、重制、重新发明并为新时代而更改。

正如上引克莱门特·梅格汉的话所提醒我们的那样，史前艺术品并不一定都是神圣和神秘的。其中一些可能是游戏或生活庆典，而不是与气象或神灵交流的一种令人敬畏的或可怕的尝试。它们可能出自个人或群体之手，可能是作为一种情节的叙述或用地域边界的标识。在澳大利亚北部，众所周知，20世纪早期所作的绘画用来记忆个人经历，许多绘画作于人们受困之时——连续几天在岩棚里避雨。其它绘画是对故事或事件的“记忆触发器”，是对过去人们的怀念。

甚至在精神和宗教领域之内——当然，在史前史上，宗教和世俗之间也许没有明显的分界线——艺术作品也可能具有广泛的含义，包括部落故事、神话的创作与更新、圣人、祖先梦幻时代的旅行、阶段典礼（比如青春期仪式）、死亡与再生、部落秘密、法律、禁忌、爱情、巫术和萨满教的转型、为降雨和生育祈祷、天



一只秃鹰或兀鹫的巨大壁画，位于巴西皮奥伊地区罗卡德瓦卡岩棚。年代未知。



一只鸟的岩画，位于加拿大不列颠哥伦比亚省加布里奥拉岛上，高约1米（3英尺），创作年代未知。

文记号和动物图腾。同时，我们必须牢记在心，“艺术”本身并不是生活的独特组成部分，我们必须尽可能地始终把艺术放在每一时期和每种文化的生态与社会条件范围之内来加以认识。金伯利的一位土著长老说，那个地区的岩石图案根本不应该被看作是艺术品，而应看作是“保持我们活力的图像”。换句话说，一些图像本身是具有强大效力的实体。

大部分岩石艺术研究只能提出多种可能性。无论如何，史前艺术在创作之时，传达的是千差万别的信息。孩子将不会和大人用同一种眼光去观察它，而男人和女人也可以在不同的条件下很好地看待和体验它。现在，它极端模棱两可，因此只能是仁者见仁，智者见智。史前的痕迹确实是所有时代的标记。

史前艺术遗址图



不列颠
哥伦比亚
有字碑
“守望的她”
彼得伯勒
犹他
科索山脉
新墨西哥
布莱斯
泥浮雕洞
下加利福尼亚
佩科斯河
夏威夷
希潘
纳斯卡
Piauí region
复活节岛
马诺斯
托尔多斯
加里夫尼斯
马尔舍
拉斯科／卡普勃朗
珀什·梅勒
库纳
瓦尔卡莫尼卡
贝果山
蒙泰斯庞／加尔加斯
肖维
阿尔塔米拉
尼欧
科斯奎尔
苏维亚尔德
蒂克·德奥杜贝特
科阿


阿尔塔
奥涅加湖
奥克尼
布胡斯
桑吉尔
格兰治
哥纳斯多夫
尤芬顿
下韦斯托尼采
卡波瓦
叶尼塞
内蒙古
贺兰山
阿尔泰
马耳他
贝雷克哈特雷姆
塔西里
利比亚
乍得
花山
胡帕依迪(泰)
布兰德山
塞德贝格
德拉肯斯堡
维多利亚河地区
卡卡杜国家公园
阿纳姆地
金伯利
昆士兰
斯皮希尔
卡尔纳丰峡谷
Mt
格莱奈拉
悉尼
塔斯马尼亚

术语表

阿舍利文化时期（Acheulian period） 旧石器时代早期的一个阶段，以制造双面器（手斧）为特征，持续时间大约为100多万－10万年前。

拟人形（anthropomorph） 指一种类似人形的物体或图案。

欧洲野牛（aurochs） 学名Bos primigenius[①]，家养牛的野生祖先，于1627年灭绝。

南方古猿（Australopithecus） 一种脑容量小的两足化石人，从非洲东部和南部的沉积物中发掘得知，测定年代为大约375万－200万年前。

牛科动物（bovid） 牛科动物，既有野生的，也有家养的。

青铜时代（Bronze Age） 旧大陆古代的一个阶段，当时青铜成为制造工具和武器的主要材料。在欧洲，它跨越的时段大约为公元前2000年至公元前700年。[②]

铜器时代（Copper Age） 在近东和欧洲许多地区，这个术语用来指一个时期（主要指公元前4千年纪—前3千年纪），当时正处在采用冶铜技术的过程中。

杯状标记（cup mark/cupule） 在岩石上凿出的一种粗糙、中空的小圆圈。

雕刻（engraving） 在岩石表面进行切割的（艺术作品）创作形式。

画廊（gallery） 指岩洞通道。

直立人（Homo erectus） “直立行走的人类”，旧大陆的一种化石人，定年为180万－50万年前。

类人图像（humanoid） 一种大致与人相似的形状。

冰河时代（Ice Age） 这个术语经常用来指最后一次寒冷时期，当时冰川扩张，持续时间在大约11.5万－1万年前。

铁器时代（Iron Age） 旧大陆古代的一个阶段，当时冶铁技术取代冶铜技术，利用铁器作为工具和武器。年代不一：在西欧，它始于约公元前500年，结束于罗马征服时代。

拉文纳艺术（Levantine art） 史前岩石艺术，主要发现于西班牙东部的岩棚内，包括绘成红色的小型图像，有鹿、野生山绵羊、人等，包括狩猎场景，大概定年为新石器时代。

面具（mask） 对类似人脸的一种描绘，但通常解释为是在表现一个面具而不是一张真实的脸。

巨石（megalith） 巨大的石头（来自希腊语megas，巨大的，及lithos，石头）。这个术语有时用来指巨石纪念碑。

中石器时代（Mesolithic period） 中间的石器时代，指旧石器时代晚期和

①拉丁文，意为原生牛，最初的牛。——译者注

②原文是from 2000 to about 7000 BC，显然有误。——译者注

新石器时代之间的过渡期。

尼安德特人(Neanderthals) 欧亚大陆的一种古人类形式，定年为15万－3万年前。

新石器时代(Neolithic period/the "New Stone Age") 旧大陆古代的一个阶段，当时人们首次发明农业。定年多样，在近东一些地区开始于公元前第8千年纪，但在西欧要推迟几千年。

旧石器时代(Palaeolithic period/the "Old Stone Age") 从最早出现使用工具的人到冰河时代（参见上面词条）最后结束这一段史前史的分期。这个时代又划分为3个主要时期：旧石器时代早期，即早期化石人和简单的小圆石工具与手斧时期；旧石器时代中期，即使用更先进的石制工具并出现了尼安德特人（参见上面词条）；旧石器时代晚期，完全形成的现代人时期。

画板(panel) 集中在同一块岩石上或岩壁上的大量主题或图像。

岩壁艺术(parietal art) 顾名思义，作于"岩壁上"的艺术作品，这个术语引申为与便携艺术品相对而言的作品，包含作于任何不可移动的表面（包括石块、洞顶和地板）上的史前艺术品。

凿(pecking) 用锤或敲的方式除去物质的方法。

岩石雕刻／岩画(petroglyph) 通过刻、凿或敲击岩石表面创作出来的艺术作品。[①]

壁画(pictograph) 绘画——用各种有机物制成的颜料绘制而成的图像。

小饰板(plaquette) 一种往往很平坦的小块石板，经常带有雕刻图案。

更新世(Pleistocene period) 地质时代的一个分期，始于约180万年前，结束于约1万年前。

岩棚(rock shelter) 岩石壁上的天然凹陷或窟窿，大得足以藏身或活动，给居住者提供了遮风避雨的地方。

碎片(spall) 岩石（剥落下来）的大薄片。

石柱(stelae) 直立的石板，往往雕或刻着浮雕，有时带有绘画。

石器时代(Stone Age) 史前史上最古老、最长的一段分期——划分为旧石器时代、中石器时代和新石器时代（参见上面的词条）。

"维纳斯"("venus") 对旧石器时代晚期一尊女性小雕像所取的颇受欢迎却并不正确的名称。

弗纳尔风格(Vernal style) 一种岩石艺术风格，以人像佩戴着精致的头饰和项链为特征。

X射线艺术(X－ray art) 一种岩石艺术风格，在澳大利亚北部具有近代特征。在这种风格的艺术作品中，动物和人的骨骼以及内部器官被描画于它们的轮廓之内。

动物形(zoomorph) 一种类似动物形状的物体或图案。

①在本书中经常译为"岩画"，有时根据具体图像译作"岩刻画"、"岩刻"等。——译者注

精选参考书目

The following are merely some of the sources which were found of particular use in preparing this book.

Chapter 1 The 'Discovery' of Prehistoric Art and

Chapter 2 The Nineteenth and Twentieth Centuries: Prehistoric Art Comes into its Own

E.Anati, Les Origines de l'Art et la Formation de l'Esprit Human. Paris: Albin Michel, 1989.

P.G.Bahn and A.Fossati(eds), Rock Art Studies: News of the World I (Oxbow Monographs). Oxford: Oxbow Books, 1996.

P.G.Bahn and J.Vertut, Images of the Ice Age(2nd edition, revised and updated). London: Weidenfeld & Nicolson, 1997.

Chen Zhao Fu, Découverte de l'Art Préhistorique en Chine. Paris: Albin Michel, 1988.

W.Davis, 'The Study of Rock Art in Africa', in P.Robertshaw(ed.), A History of African Archaeology. London: James Currey, 1990.

G-B-M.Flamand; Les Pierres Ecrites(Hadjrat-Mektourut): Gravures et Inscriptions Rupestres du Nord-Africain. Paris: Masson, 1921.

Jiang Zhenming, Timeless History: The Rock Art of China. Beijing: New World Press, 1991.

M.Leakey, Africa's Vanishing Art: The Rock Paintings of Tanzania. New York: Doubleday, 1983.

A.Muzzolini, Les Images Rupestres du Sahara. Toulouse: Muzzolini, 1995.

E.Neumayer, Lines on Stone: The Prehistoric Rock Art of India. New Delhi: Manohar, 1993.

J.Nordbladh, 'Knowledge and Information in Swedish Petroglyph Documentation', in C-A.Moberg(ed.), Similar Finds? Similar Interpretations? Gothenburg: Department of Archaeology, University of Gothenburg, 1981.

R.Querejazu Lewis, 'Contemporary Indigenous Use of Traditional Rock Art Sites at Yaraque, Bolivia', Rock Art Research 11, 1994.

P.Schaafsma, Indian Rock Art of the Southwest. Santa Fe: School of American Research, 1980.

D.Valencia, El Arte Rupestre en México(tésis profesional, Escuela Nacional de Antropología e Historia). Mexico City: 1992.

G.L.Walsh, Australia's Greatest Rock Art. Bathurst: E J.Brill-Robert

Brown & Associates, 1988.

K.F.Wellmann, A Survey of North American Indian Rock Art. Graz: Akademischc Druck –und Verlagsanstalt, 1979.

A.R.Willcox, The Rock Art of Africa. New York: Holmes & Meier, 1984.

Chapter 3 Body Art and Chapter 4 Objets d'Art

P.G.Bahn and J.Vertut, Images of the Ice Age(2nd edition, revised and updated). London: Weidenfeld & Nicolson, 1997.

W.K.Barnett and J.W.Hoopes(eds), The Emergence of Pottery: Technology and Innovation in Ancient Societies. Washington & London: Smithsonian Institution Press, 1995.

R.G.Bednarik, 'Concept–mediated Marking in the Lower Palaeolithic', Current Anthropology 36, 1995.

M.Gimbutas, The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe. San Francisco: Harper Collins, 1991.

B.M.J.Huchet, 'The Identification of Cicatrices Depicted on Anthropomorphs in the Laura Region, North Queensland', Rock Art Research 7, 1990.

A.Marshack, The Roots of Civilization: The Cognitive Beginnings of Man's First Art, Symbol and Notation(2nd edition). New York: Moyer Bell, 1991.

P.B.Vandiver et al, 'The Origins of Ceramic Technology at Dolní Věstonice, Czechoslovakia', Science 246, 1989.

Chapter 5 Art on Rocks and Walls

A.Aveni(ed.), The Lines of Nazca. Philadelphia: The American Philosophical Society, 1990.

P.G.Bahn, 'Water Mythology and the Distribution of Palaeolithic Parietal Art', Proceedings of the Prehistoric Society 44, 1978.

P.G.Bahn and J.Vertut, Images of the Ice Age(2nd edition, revised and updated). London: Weidenfeld & Nicolson, 1997.

L.Barral and S.Simone, 'Who's Who in Merveilles? (Tende, Alpes–Maritimes)', Bulletin du Musée d'Anthropologie Préhistorique de Monaco 33, 1990.

R.G.Bednarik, 'The Discrimination of Rock Markings', Rock Art Research 11, 1994.

Dr Bonnet, 'Les Gravures sur Roches du Sud–Oranais', Revue d'Ethnographie, 1889.

R.Bradley, J.Harding and M.Mathews, 'The Siting of Prehistoric Rock Art in Galloway, South–west Scotland', Proceedings of the Prehistoric Society 59, 1993.

N.Cole and A.Watchman,'Painting with Plants:Investigating Fibres in Aboriginal Rock Paintings at Laura,North Queensland',Roch Art Research 9,1992.

J.M.Coles,'Elk and Ogopogo: Belief Systems in the Huntergatherer Rock Art of Northern Lands',Proceedings of the Prehistoric Society 57(1), 1991.

J.Deacon,'The Power of a Place in Understanding Southern San Rock Engravings',World Archaeology 20,1988.

B.Delluc and G.Delluc,'Lecture Analytique des Supports Rocheux Gravés et Relevé Synthétique', L'Anthropologie 88,1984.

H.de Lumley,Le Grandiose et le Sacré: Gravures Rupestres Protohistoriques et Historiques de la Région du Mont Bego.Aix-en-Provence: Edisud,1995.

G-B-M.Flamand,Les Pierres Ecrites(Hadjrat-Mektourat):Gravures et Inscriptions Rupestres du Nord-Africain.Paris:Masson,1921.

A.Forge,'Handstencils: Rock Art or Not Art?',in P.Bahn and A. Rosenfeld(eds), Rock Art and Prehistory(Oxbow Monograph 10).Oxford: Oxbow Books,1991.

K.Hedges,'Rock Art in Southern California',Pacific Coast Archaeological Society Quarterly 9(4),1973.

S.Johnston,'Distributional Aspects of Prehistoric Irish Petroglyphs',in P.Bahn and A.Rosenfeld(eds),Rock Art and Prehistory(Oxbow Monograph 10).Oxford:Oxbow Books,1991.

M.Lorblanchet,'Spitting Images: Replicating the Spotted Horses of Pech Merle',Archaeology 44,Nov/Dec,1991.

K.Sognnes,'Ritual Landscapes: Toward a Reinterpretation of Stone Age Rock Art in Trøndelag,Norway',Norwegian Archaeological Review 27,1994.

J.Steinbring,'Phenomenal Attributes:Site Selection Factors in Rock Art', American Indian Rock Art 17,1992.

A.J.Stone,Images from the Underworld:Naj Tunich and the Tradition of Maya Cave Painting.Austin:University of Texas Press,1995.

A.J.Stone and P.G.Bahn,'A Comparison of Franco-Cantabrian and Maya Art in Deep Caves: Spatial Strategies and Cultural Considerations', in J.Steinbring et al(eds),Time and Space:Dating and Spatial Considerations in Rock Art Research(Occasional AURA Publications No.8).Melbourne: AURA,1993.

J.von Werlhof and H.Casey,Spirits of the Earth:A Study of Earthen Art in the North American Deserts.El Centro,California:Imperial Valley College Museum,1987.

G.L.Walsh, 'Mutilated Hands or Signal Stencils', Australian Archaeology 9, 1979.

G.L.Walsh, 'Rock Painting Sizes in the Kimberley and Victoria River District', Rock Art Research 8, 1991.

H.C.Woodhouse, 'Utilization of Rock Face Features in the Rock Paintings of South Africa', South African Archaeological Bulletin 45, 1990.

Chapter 6 The Appliance of Science

P.G.Bahn, 'The "Dead Wood Stage" of Prehistoric Art Studies: Style Is Not Enough', in M.Lorblanchet and P.G.Bahn(eds), Rock Art Studies: The Post-Stylistic Era or Where Do We Go from Here?(Oxbow Monograph 35). Oxford: Oxbow Books, 1993.

P.G.Bahn, 'Where's the Beef? The Myth of Hunting Magic in Palaeolithic Art', in P.Bahn and A.Rosenfeld(eds), Rock Art and Prehistory(Oxbow Monograph 10). Oxford: Oxbow Books, 1991.

R.G.Bednarik, 'Developments in Rock Art Dating', Acta Archaeologica 63, 1992.

R.G.Bednarik, 'Only Time Will Tell: A Review of the Methodology of Direct Rock Art Dating', Archaeometry 38, 1996.

G.Chaloupka, Journey in Time: The world's Longest Continuing Art Tradition: The 50,000-Year Story of the Australian Aboriginal Rock Art of Arnhem Land. Chatswood, NSW: Reed, 1993.

J.Clottes, 'Paint Analyses from Several Magdalenian Caves in the Ariège Region of France', Journal of Archaeological Science 20, 1993.

E.Denninger, 'The Use of Paper Chromatography to Determine the Age of Albuminous Binders and Its Application to Rock Paintings', in M. Schoonraad(ed.), Rock Paintings in Southern Africa(South African Journal of Science, Special Publication 2). Johannesburg: South African Association for the Advancement of Science, 1971.

A.M.Iñíguez and C.J.Gradín, 'Análisis Mineralógico por Difracciones de Rayos X de Muestras de Pinturas de la Cueva de las Manos, Estancia Alto Río Pinturas(Provincia de Santa Cruz)', Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología11, 1977.

M.Lorblanchet, 'From Styles to Dates', in M.Lorblanchet and P.G. Bahn(eds), Rock Art Studies: The Post-Stylistic Era or Where Do We Go from Here?(Oxbow Monograph 35). Oxford: Oxbow Books, 1993.

M.Lorblanchet et al, 'Palaeolithic Pigments in the Quercy, France', Rock Art Research 7, 1990.

T.H.Loy et al, 'Accelerator Radiocarbon Dating of Human Blood Proteins in Pigments from Late Pleistocene Art Sites in Australia', Antiquity 64, 1990.

H.Pager,Ndedema.Akademische Druck-und Verlagsanstalt,1971.

J.Russ et al,'Radiocarbon Dating of Prehistoric Rock Paintings by Selective Oxidation of Organic Carbon', Nature 348,1990.

C.Smith,'Female Artists: The Unrecognised Factor in Sacred Rock Art Production', in P.Bahn and A.Rosenfeld(eds),Rock Art and Prehistory (Oxbow Monograph 10).Oxford: Oxbow Books,1991.

C.B.Stringer et al,'Solution for the Sherborne Problem', Nature 378, 1995.

N.J.van der Merwe,J.Seely and R.Yates,'First Accelerator Carbon-14 Date for a Pigment from a Rock Painting', South African Journal of Science 83,1987.

A.Watchman,'Perspectives and Potentials for Absolute Dating Prehistoric Rock Paintings', Antiquity 67,1993.

A.Watchman and N.Cole,'Accelerator Radiocarbon Dating of Plant-fibre Binders in Rock Paintings from Northeastern Australia', Antiquity 67,1993.

Chaptcr 7 Matters of the Body: Literal Interpretations of Prehistoric Art

J-M.Apellániz,Modelo de Análisis de la Autoría en el Arte Figurativo del Paleolítico.Bilbao: Universidad de Deusto,1991.

P.G.Bahn,'No Sex,Please,We're Aurignacians', Rock Art Research 3,1986.

P.G.Bahn and J.Flenley,Easter Island,Earth Island.New York:Thamcs & Hudson,1992.

P.G.Bahn and J.Vertut,Images of the Ice Age(2nd edition,revised and updated).London: Weidenfeld & Nicolson,1997.

J.Clottes,M.Garner and G.Maury,'Magdalenian Bison in the Caves of the Ariège', Rock Art Research 11,1994.

J.Coles,'Boats on the Rocks', in J.Coles,V.Fenwick and G.Hutchinson (eds),A Spirit of Enquiry: Essays for Ted Wright(Occasional Paper No.7). Exeter:Wetland Archaeology Research,1993.

L.Dams,'Bees and Honey-hunting Scenes in the Mesolithic Rock Art of Eastern Spain', Bee World 59,1978.

L.Dams,Les Peintures Rupestres du Levant Espagnol.Paris: Picard, 1984.

J-P.Duhard,Réalisme de l'Image Féminine Paléolithique(Cahiers du Quaternaire 19).Paris: Centre National de la Recherche Scientifique,1993.

J-P.Duhard,'Upper Palaeolithic Figures as a Reflection of Human Morphology and Social Organisation', Antiquity 67,1993.

P.Genge,'The Trumpeters of the Matopos,Zimbabwe', Pictogram 1 (2),1988.

I.P.Haskovec and H.Sullivan,'Reflections and Rejections of an Aboriginal Artist', in H.Morphy(ed.),Animals into Art.London:Unwin Hyman,1989.

K.Hedges,'Places to See and Places to Hear:Rock Art and Features of the Sacred Landscape', in J.Steinbring et al(eds),Time and Space: Dating and Spatial Considerations in Rock Art Research(Occasional AURA Publications No.8).Melbourne:AURA,1993.

A.Hesjedal,'The Hunters', Rock Art in Northern Norway: Problems of Chronology and Interpretation', Norwegian Archaeological Review 27, 1994.

S.C.Jett and P.B.Moyle,'The Exotic Origins of Fishes Depicted on Prehistoric Mimbres Pottery from New Mexico', American Antiquity 51, 1986.

F.Kauffmann Doig,Sexual Behaviour in Ancient Peru.Lima: Kompaktos, 1979.

J.D.Keyser,'Ledger Book Art:A Key to Understanding Northern Plains Biographic Rock Art', in J.Day et al(eds),Rock Art of the Western Canyons (Colorado Archaeological Society Memoir No.3).Denver:Colorado Archaeological Society,1989.

J.D.Keyser,'The Plains Indian War Complex and the Rock Art of Writing-on-Stone,Alberta,Canada', Journal of Field Archaeology 6,1979.

J-L.Le Quellec,'Aires Culturelles et Art Rupestre: Théranthropes et Femmes Ouvertes du Messak(Libye)', L'Anthropologie,99,1995.

J-L.Le Quellec,'Les Contacts Homme-Animal sur les Figurations Rupestres Anciennes du Sahara Central',L'Anthropologie 99,1995.

M.Lorblanchet,'Symbolisme des Empreintes en Australie', Dossiers Histoire et Archéologie 90,Jan,1985.

J.McDonald,'The Identification of Species in a Panaramitee Style Engraving Site', in M.Smith(ed.),Archaeology at ANZAAS 1983.Perth: Western Australia Museum,1983.

N.W.G.Macintosh,'Beswick Creek Cave Two Decades Later',in P.J. Ucko(ed.),Forms of Indigenous Art.London: Duckworth,1977.

S.Malaiya,'Dance in the Rock Art of Central India', in H.Morphy(ed.), Animals into Art.London: Unwin Hyman,1989.

M.Otte(ed.),Sons Originels: Préhistoire de la Musique (Actes du Colloque de Musicologie,1992: Etudes et Recherches Archéologiques de l'Université de Liège 61), Liége: Universitié de Liége, 1994.

L.Pales and M.T.de St Péreuse, Les Gravures de La Marche: II,Les Humains.Paris:Ophrys,1976.

P.Tacon,'Identifying Fish Species in the Recent Rock Paintings of Western Arnhem Land',Rock Art Research 4,1988.

P.Tacon and C.Chippindale,'Australia's Ancient Warriors:Changing Depictions of Fighting in the Rock Art of Arnhem Land,N.T.',Cambridge Archaeological Journal 4,1994.

S.Waller,'Sound Reflection as an Explanation for the Content and Context of Rock Art',Rock Art Research 10,1993.

G.L.Walsh,Bradshaws:Ancient Rock Paintings of North–West Australia. Carouge–Geneva:Edition Limitée,1994.

D.Welch,'Material Culture in Kimberley Rock Art,Anstralia', Rock Art Research 13,1996.

H.C.Woodhouse,The Bushman Art of Southern Africa. London: Macdonald & Jane's,1980.

H.C.Woodhouse,Conflict,Weapons and Warfare in the Rock Art of Southern Africa(Paper No.43).Johannesburg:Institute for the Study of Man in Africa,1993.

H.C.Woodhouse,'A Thematic Approach to the Study of Rock Art in Southern Africa', South African Journal of Ethnology 19,1996.

Chaptcr 8 Matters of the Mind:Symbolic Interpretatrions of Prehistoric Art

A.Aveni(ed.),World Archaeoastronomy.Cambridge:Cambridge University Press,1988.

P.G.Bahn,'Membrane and numb brain:a close look at a recent claim for shamanism in Palaeolithic art', Rock Art Research 14,1997.

R.G.Bednarik,'On Neuropsychology and Shamanism in Rock Art', Current Anthropology 31,1990.

G.Chaloupka,Journey in Time: The World's Longest

Continving Art Tradition: The 50,000–Year Story of the Australian Aboriginal Rock Art of Arnhem Land.Chatswood, NSW:Reed,1993.

J.Clottes and J.D.Lewis–Williams,Les Chamanes de la Préhistoire: Transe et Magie dans les Grottes Ornées.Paris:Le Seuil,1996.

J.Coles,'Rock Art As a Picture Show', in K.Helskog and B.Olsen (eds),Perceiving Rock Art:Social and Political Perspectives.Oslo:Novus Forlag, 1995.

P.J.F.Coutts and M.Lorblanchet,Aboriginals and Rock Art in the Grampians(Records of the Victoria Archaeological Survey,No.12).Victoria, Australia:Ministry for Conservation,1982.

P.T.Furst,'Shamanism,the Ecstatic Experience,and Lower Pecos Art: Reflections on Some Transcultural Phenomena', in H.J.Shafer,Ancient Texans. San Antonio:Texas Monthly Press,1986.

P.S.Garlake,'Archetypes and Attributes: Rock Paintings in Zimbabwe', World Archaeology 25(3),1994.

R.N.Hamayon,'Pour en finir avec la "transe" et l'"extase" dans l'–

étude du chamanisme', Etudes mongoles et sibériennes 26,1995.

K.Hedges,'Southern California Rock Art as Shamanic Art',American Indian Rock Art 2,1976.

P.Jolly,'Southern San Symbolism and Rock Art:Continuity or Change?' INORA 11,1995.

P.Jolly,'Symbiotic Interaction Between Black Farmers and South-eastern San:Implications for Southern African Rock Art Studies,Ethnographic Analogy,and Hunter-gatherer Cultural Identity', Current Anthropology 37,1996.

J.D.Keyser,Indian Rock Art of the Columbia Plateau.Seattle:University of Washington Press, 1992.

E.C.Krupp,Echoes of the Ancient Skies.New York:Harper & Row, 1982.

R.Layton,Australian Rock Art:A New Synthesis.Cambridge:Cambridge University Press,1992.

T.Lenssen-Erz,'Jumping About: Springbok in the Brandberg Rock Paintings and in the Bleek and Lloyd Collection:An Attempt at a Correlation', in T.A.Dowson and D.Lewis-Williams(eds),Contested Images:Diversity in Southern African Rock Art Research.Johannesburg:Witwatersrand University Press,1994.

J-L.Le Quellec,Symbolisme et Art Rupestre au Sahara.Paris:L'-Harmattan,1993.

J.D.Lewis-Williams,Believing and Seeing:Symbolic Meanings in Southern San Rock Paintings.New York:Academic Press,1981.

J.D.Lewis-Williams,'Wrestling with Analogy:A Methodological Dilemma in Upper Palaeolithic Research', Proceedings of the Prehistoric Society 57 (1),1991.

J.D.Lewis-Williams and T.A.Dowson,Images of Power:Understanding Bushman Rock Art.Johannesburg:Southern Book Publishers,1989.

J.D.Lewis-Williams and T.A.Dowson,'The Signs of All Times:Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art',Current Anthropology 28,1988.

J.D.Lewis-Williams and T.A.Dowson,'Through the Veil:San Rock Paintings and the Rock Face', South Afican Archaeological Bulletin 45, 1990.

L.L.Loendorf,Nine Rock Art Sites in the Pinon Canyon Manuever Site,Southeastern Colorado(Contribution No.248).Grand Forks:Department of Anthropology,University of North Dakota,1989.

P.McCreery and E.Malotki,Tapamveni:The Rock Art Galleries of Petrified Forest and Beyond.Petrified Forest,Arizona:Petrified Forest Museum,1994.

A.Marshack,The Roots of Civilization:The Cognitive Beginnings of

Man's First Art,Symbol and Notation(2nd edition).New York:Moyer Bell, 1991.

K.Mulvaney,'What to Do on a Rainy Day: Reminiscences of Mirriuwung and Gadjerong Artists', Rock Art Research 13,1996.

A.Muzzolini,Les Images Rupestres du Sahara.Toulouse:Muzzolini,1995.

H.Pager,Stone Age Myth and Magic As Documented in the Rock Paintings of South Africa.Graz:Akademische Druck–und Verlagsanstalt, 1975.

H.Pager,'San Trance Performances Documented in the Ethnological Reports and Rock Paintings of Southern Africa', Rock Art Research 11, 1994.

F.E.Prins,'Praise to the Bushman Ancestors of the Water:The Integration of San–related Concepts in the Beliefs and Ritual of a Diviners' Training School in Tsolo,Eastern Cape', in P.Skotnes(ed.),Miscast:Negotiating the Presence of the Bushmen.Cape Town:University of Cape Town Press,1996.

F.E.Prins,'Southern–Bushman Descendants in the Transkei:Rock Art and Rainmaking', South African Journal of Ethnology 13(3),1990.

P.S.C.Tacon,'Art and the Essences of Being:Symbolic and Economic Aspects of Fish among the Peoples of Western Arnhem Land,Australia', in H.Morphy(ed.),Animals into Art. London: Unwin Hyman,1989.

D.Tangri,'!Science,Hypothesis Testing and Prehistoric Pictures,Rock Art Research 6,1989.

J.F.Thackeray,'Disguises,Animal Behaviour and Concepts of Control in Relation to Rock Art of Southern Africa', in New Approaches to Southern African Rock Art(Goodwin Series 4).South African Archaeological Society,1983.

C.Tilley,Material Culture As Text:The Art of Ambiguity.London: Routledge,1991.

S.A.Turpin(ed.),Shamanism and Rock Art in North America(Special Publication 1) .San Antonio:Rock Art Foundation,Inc.,1994.

P.Vinnicombe,People of the Eland.Pietermaritzburg:Natal University Press,1976.

D.S.Whitley,'Shamanism and Rock Art in Far Western North America', Cambridge Archaeological Journal 2,1992.

A.R.Willcox,'San Informants on the Practice of Rock Art in the Transkei,South Africa', Rock Art Research 8,1991.

H.C.Woodhouse,'On the Social Context of Southern African Rock Art', Current Anthropology 25,1984.

H.C.Woodhouse,The Rain and Its Creatures as the Bushmen Painted Them.Rivonia,South Africa: William Waterman Publications,1992.

H.C.Woodhouse,When Animals Were People.Melville,South Africa:C. van Rensburg Publications,1984.

Chapter 9 Current Threats and Future prospects

P.G.Bahn, R.G.Bednarik and J.Steinbring, 'The Peterborough Petroglyph Site:Reflections on Massive Intervention in Rock Art', Rock Art Research 12,1995 and 13,1996.

P.G.Bahn and A-S.Hygen,'More on Massive Intervention: the Aspeberget Structure',Rock Art Research 13,1996.

R.G.Bednarik, 'About Professional Rock Art Vandals',Survey,Anno 4,NO.6,1990.

R.G.Bednark,'Rock Art Conservation in the Upper Lena Basin,Siberia', Conservation and Management of Archaeological Sites 1, 1995.

F.Bock and A.J.Bock.'A Review of an Attempt to Restore Petroglyphs Using Artificial Desert Varnish at Petrified Forest,Arizona',American Indian Rock Art 16, 1990.

J.M.Coles, 'The Dying Rocks', Tor 24, 1992.

D.Dragovich,'A Plague of Locusts or Manna from Heaven? Tourists and Conservation of Cave Art in Southern France',Rock Art Research 3, 1986.

J.J.Golio and E.Snyder,Petroglyph Surveys of South Mountain:1991/1964 (San Diego Museum Papers 29-Rock Art Papers 10).San Diego:San Diego Museum,1993.

K.Helskog and B.Olsen(eds),Perceiving Rock Art:Social and Political Perspectives.Oslo: Novus Forlag,1995.

J.M.Jacobs and F.Gale, Tourism and the Protection of Aboriginal Cultural Sites (Special Australian Heritage Publication 10).Canberra:Australian Government Publishing Service,1994.

S.D.Kirkpatrick,Lords of Sipán:A True Story of Pre-Inca Tombs, Archaeology and Crime.New York:William Morrow & Co.Inc.,1992.

R.Mark and E.Newman,'Management of Petroglyph Rubbing at Two Pacific Northwest Coast Sites',American Indian Rock Art 20,1994.

D.Morris,'Conservation of Rock Engravings in the Northern Cape: Getting an Act Together',Pictogram 2(3),1989.

S-A.Pager,'The Deterioration of the Rock Paintings in the Ndedema Gorge,Natal Drakensberg,Republic of South Africa',Pictogram 2 (1),1989.

A.Rosenfeld,Rock Art Conservation in Australia (Special Australian Heritage publication series No.2)Canberra:Australian Government Publishing Service,1985.

H.C.Woodhouse,'Deterioration,Damage,Desecration,Disappearance,and Dynamite:The Depressing Drama of Dozens of South Africa's Rock Art

Sites',in Rock Art–The Way Ahead:SARARA lst International Conference (Occasional SARARA Publications No.1).SARARA,1991.

On rock art in general the following are the principal journals:

Adoranten (The Scandinavian Society for Prehistoric Art). Published since 1969.

American Indian Rock Art: Acts of the Conferences of ARARA (The American Rock Art Research Association). Published since 1974. Emphasis on North American rock art. (Also the newsletter La Pintura, published since 1974.)

Ars Praehistorica. Lavish, all–colour Spanish journal, appearing irregularly since 1982.

Boletín SIARB (Sociedad de lnvestigación del Arte Rupestre de Bolivia). Published since 1987. Most papers concern rock art in South America.

Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici. Bulletin with worldwide coverage, appearing irregularly since 1964.

Bulletin de la Société Préhistorique Ariège–Pyrènées (formerly Bull–etin de la Société Préhistorique de l'Ariège). Published since 1946. Annual French journal which has always focused heavily on Ice Age art and, in recent years, on prehistoric art from around the world.

INORA Newsletter (International Newsletter on Rock Art). Published since 1992. Invaluable source of worldwide news.

Pictogram: The Journal of SARARA (The Southern African Rock Art Research Association). Published since 1987. Most papers concern Southern African rock art.

Purakala:The Journal of RASI (Rock Art Society of India). Published since 1990. Most papers concern India.

Rock Art Papers. Papers delivered at the annual one–day conference on rock art held in San Diego, California. Published since 1983. Most papers concern the rock art of North America and Baja California.

Rock Art Research. The journal of AURA (the Australian Rock Art Research Association). The world's foremost journal on rock art (with papers covering the art of whole world as well as general and theoretical issues), published since 1984. (Also the AURA Newsletter, published since 1984.)

Sahara. Journal primarily devoted to the art and archaeology of the Saharan region, published since 1988.

Survey. The journal of CeSMAP (Bollettino del Centro Studi e Museo d'Arte Preistorica di Pinerolo), published since 1985.

Emphasis on southern Europe, but world–wide coverage.

Tracce (Tracks): On–line rock art bulletin, published since 1995.

图片鸣谢

Every effort has been made to obtain permission to use copyright material;the publishers apologise for any errors or omissions and would welcome these being brought to their attention.

Paul Bahn: jacket, half title, title,i, (vi), x, xi, xii, xiii, xv, xvi, xvii, xviii–xix, xx, xxi, xxii–xxiii,xxv, xxvi, xxvii,xxviii–xxix, xxx, 1, 2, 3, 4, 22–23, 26–27, 34–35, 50, 51, 52, 53, 61, 62
(top) 63 (both), 64, 65, 68, 80 (top), 87 (top), 93, 98, 100, 101, 102 (both), 103, 104 (both), 105, 106 (right), 107,108–9, 110, 111, 112, 114, 115, 117 (bottom), 118, 119, 124,126 (both),127, 128–9, 130, 131, 132, 135, 136–7,138,140,142–3,144,145 (bottom), 146, 147, 148, 150–1,158, 159,160,168, 170–1, 173, 174 (top), 175(all), 177, 178 (left), 179 (top), 182 (both),183, 184, 185, 186, 187, 188, 189 (top),191(both),192, 194 (all), 195 (bottom), 196, 197 (both), 198 (both), 199, 200–1, 203, 204 207, 210 (bottom),211,212 (both),213 (hoth), 214–5, 218–9, 220, 222, 223, 224,225, 226–7, 228 (both), 229(top), 230, 231, 233 (both),234, 235, 236, 238, 239, 241, 243, 245, 246, 248, 250, 251, 252, 254–5, 257, 258, 259, 260 (bottom), 262, 263 (top), 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 276, 277(both), 281, 282,283,284,285

Jean Clottes/Ministère de la Culture: iii,165

By permission of the Syndics of Cambridge University Library:
xxxii, 8, 14 (bottom), 15, 16, 17, 18 (both), 25, 38 (both), 39 (both), 41 (both) [Haddon Library],43, 44(both), 51(margin: top and below),57 (both), 59 (margin: top), 62 (bottom),156 [African Studies Library], 237 (both), 261 (bottom)

Jarl Nordbladh/Bent Mann Neilson,University of Copenhagen: 5, 6

The Board of Trinity College, Dublin: 7 (both)

After Robert Bednarik: 9, 163

After Antonio de la Calancha/Library of the Central University, Barcelona: 11

After H.Lewis: 12 (top left)

After William Dennis: 12 (top right)

After Dr Danforth: 12 (middle)

After James Winthrop: 12 (bottom)

Biblioteca Nacional, Madrid: 13

After Martin Vahl: 14 (top)
After Père Laure: 19
Rijksmuseum, Amsterdam: 24
Steven Freers: 30
National Library of Australia, Canberra: 31, 32, 33, 73
Alexander Turnbull Library, Wellington: 36, 37 (both), 78, 79
Giancarlo Negro: 46–7, 122–3
Jan Eric Sjöberg: 54,55 (both)
Antiquités Nationales (3, 1971):56
Jean Vertut: 58–9, 74, 82, 113, 166–7, 206 (top), 208, 210(top), 216–7, 256, 261 (top)
Centro de Investigación y Museo de Altamara: 58, 59 (right)
Altamira y Otras Cuevas de Cantabria Silex, 1979: 59
After Dr Argumosa: 60 (left)
After Marcelino Sanz de Sautuola: 60 (right)
After Henri Breuil: 62 (bottom)
Paul Tacon: 66
Jean Vertut/Michel Brézillon: 67
Montana Historical Society, Helena. Photographic Archives (PAC 74–43.5):69 (top)
Shirley–Ann Pager: 69 (bottom)
Roberta Simonis: 70
After Sergei Rudenko: 77
Hideji Harunari/Anthropology Dept., The University Museum, University of Tokyo: 80
Andrew Foxon/Hull Museums: 83
After Marylise Lejeune: 84
Francesco d'Errico: 85, 155
Cambridge University Museum of Archaeology: 86
Alexander Marshack: 87 (bottom), 90, 91 (both)
Claude Couraud: 88, 153
National Museums of Scotland, Edinburgh: 89, 92
Werner Forman Archive, London. Courtesy of the Entwistle Gallery: 96
Robert Bednarik: 99, 272
Associated Press, London: 106 (left)
Cambridge University Collection of Air Photographs: 116
Georgia Lee: 117 (top), 121, 260 (top), 263 (bottom), 268
After Henri Lhote: 120
Bert Woodhouse: 125 (top)
After Grahame Walsh: 125 (bottom)

Jean Vertut/Collection Bégouën: 139
Jörg Hansen: 145 (top), 240
Javier Agote, Vitoria, Spain: 152
After Carl Schuster/Edmund Carpenter: 154
Ronald Dorn:162(both)
Matthias Strecker/SIARB:174(bottom)
After Marija Gimbutas:176,181(bottom left)
After Wang Bing-Hua:178(right)
After Harald Pager:179(bottom left),190 (bottom,courtesy of the Heinrich Barth Institute,Cologne)
After Federico Kauffmann-Doig:179(bottom right),190(top),206(bottom)
After B.N.Pyatkin & G.N.Kurochkin:180
After Léon Pales and Marie Tassin de St Péreuse:181(top)
Christopher Donnan,Fowler Museum of Cultural History,UCLA:181, 275
After Jan Jelínek and Henri Lhote: 189 (bottom, upper & lower respectively)
Cahiers du GERSAR (2, 1980): 193
Lya Dams: 195 (top)
Cooperativa Archeologica 'Le Orme dell' Uomo': 209
Andy Schouten: 229 (bottom)
Yves Gauthier: 232
Roy Querejazu Lewis: 253
John Coles: 273
U.S. Customs: 274
Ministère de la Culture, Direction du Patrimoine, A.Chêné ,CNRS, Centre Camille Jullian: 278-9

(本"图片鸣谢"的页码为英文原版书页码)

译后记

“认识你自己”是人类始终在做又始终做不完的课题。英国考古学家巴恩的这部新作是人类在自我认识的努力中呈献给我们的一个阶段性小成果。笔者在翻译过程中，对书中的许多表述与图像也表现出了“目瞪口呆”般的惊异：石器时代和金属器时代最好的画家、雕塑家毫不亚于今天的艺术家，甚至在某些方面有过之而无不及。这使笔者进一步确信，人类虽可在科技进步方面日新月异，但在人文社会科学领域，今人并不一定能够处处超过前人。究其原因，主要由于人性既变又不变，因此不同时代的人们始终面对一些共同的主题，共同的追求，因此总是有一些比较深刻的思考带有了普遍的性质，可以穿越时空。也正因为如此，我们在欣赏史前人类的作品时，才会感到有趣、亲切，产生思想上的共鸣，甚至某种程度的惊异。

这本书虽通俗易懂，但并不好写，最艰难的一道工序是收集材料。大多数史前艺术遗迹分布在世界各地人迹罕至的地方，这才使它们能够经历沧桑巨变，基本完好地保存下来。要收集它们，自然需要投入极大的时间、精力和勇气，当然也包括金钱。据本书作者巴恩的亲戚讲，巴恩本人经年累月天马行空，独往独来，奔走于世界各地，我国的贺兰山、花山，澳大利亚的荒漠，非洲与美洲的原野与森林……都留下了他的足迹与汗水。我们阅读他的著作，能够感受到他对史前艺术的这份钟爱与执着。这是我们这个崇尚实利的时代需要特别加以提倡的人文精神。

当然，人们对改善自己物质条件的强烈追求是无可非议的，在连温饱问题都没有根本解决的时候，应当把注意力优先集中在经济建设上，毕竟人首先有吃有穿，才能转而注意到其他精神的需求、审美的需求。人类文化的精粹或者用时兴的话说是“先进文化”，主要是所谓精英文化就是这个道理，因为脑力劳动需要以摆脱生产性的体力劳动为前提。比如，史前艺术家绘制或雕刻一件精品要耗时多年，采集与狩猎的劳动自然要弃之不顾。

在解决了温饱问题之后，如果再将我们的生活品质提高一步，是否意味着只改善物质基础，而不必顾及精神世界的改善？人类史的经验告诉我们，这样做是行不通的。其实，即使在解决温饱问题时也不能忽略精神或灵魂方面的追求，否则人人率性而为，没有基本的行事规则，社会连一天都难以存在，史前社会如此，工业化或者后工业化的现代社会也如此。

因此，为了使人不致变得渺小，眼睛只盯着个人利益，非实用性的人文社会科学知识是绝对必需的。对于今天在市场经济中奔忙的人们来说，成功的要素除了专业或职业技能加勤奋外，更多的需要智慧，需要在处理人与人关系、处理各种复杂事务时的广泛的背景知识、逻辑思维的能力、自如的语言表达能力和个人道德修养，而这些东西在单纯的专业训练中却很少能够得到，这也可能是我们这

个社会当中匠人多、写手多，大科学家少、大学者少的一个原因吧。

《剑桥插图史前艺术史》是巴恩先生给我们提供的又一本非实用性知识的好书。读这本书其实是在读我们自己的过去与现在，那里边总是有些东西让你觉得似曾相识，于是2万年前与公元2003年之间的界线、过去和现在的界线就模糊甚至消失了，我们对自己所属的智人物种的认识也因此得到了升华。

译者

2003年8月22日　于北师大